

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

الدكتور
احمد زهير رحاحلة

أقوال





القصيدة الطويلة

في الشعر العربي المعاصر

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

الدكتور
أحمد زهير رحاحلة



الإهداء

إلى...

نفسين

وإسلام

وآية

المحتويات

الصفحة	الموضوع
11	تقديم
13	المقدمة
	الفصل الأول
19	إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة
21	• إشكالات المصطلح
42	المبحث الأول: أنماط القصيدة الطويلة
43	• القصيدة الطويلة من حيث الشكل
54	• القصيدة شبه الطويلة
58	• القصيدة الطويلة
60	• القصيدة الديوان
63	• القصيدة الطويلة من حيث البنية
63	• القصيدة الطويلة السطحية
66	• القصيدة الطويلة النامية
71	المبحث الثاني: عوامل ظهور القصيدة الطويلة
71	• العوامل الفنية
76	• العوامل السياسية
83	• العوامل الاجتماعية
88	• العوامل الفكرية

الفصل الثاني

93

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

95

المبحث الأول: أنماط البناء/استهلال

101

• البناء الغنائي

113

• البناء السردى

122

• البناء الدرامى

133

• البناء المركب

142

المبحث الثاني: تشكيلات القصيدة الطويلة

144

• قصيدة القناع

148

• قصيدة السيرة

156

• قصيدة الحكاية

163

• قصيدة المونتاچ

الفصل الثالث

167

تقنيات البناء الفنى في القصيدة الطويلة

170

• التقنيات الإيقاعية

185

• تقنيات الحيل السردية

196

• التقنيات الرؤيوية

212

• التقنيات السينمائية

223

• تقنيات التناص

230

• تقنيات التشكيل البصري والتجريب

الفصل الرابع

237

أنماط الخطاب في القصيدة الطويلة

239

• الخطاب/استهلال

242

• الخطاب الشعري

244

• الخطاب الفكري

249

• الخطاب التوجيهي/ للوعظي

254

• خطاب النقد الشعري

261

• خطاب الرفض والثورة

268

• الخطاب التأملّي/الفلسفي

281

الخاتمة

285

المصادر والمراجع

تقديم

يحاول هذا الكتاب تحقيق مقاربة نقدية للقصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر -شعر التفعيلة - من خلال الأدوات النقدية التي تتناسب والجزئية التي تشكل موضوع البحث والدراسة بدءا من الوقوف على دلالة مصطلح "القصيدة الطويلة" في شعر التفعيلة المعاصر، ودلالاته النقدية التي تحمل تباينا من مرجع إلى آخر مرده الاختلاف بين القصائد في الطول -بوصفه مظهرا خارجيا-، وكذلك الاختلاف في الرؤية /المضمون، ونمط البناء، وتقنيات التوظيف، ونوع الخطاب، وغيرها من التباينات التي جعلت المصطلح ذاته -القصيدة الطويلة -بحاجة إلى دراسة تكشف عنه على نحو أعمق، مع النظر في أبرز مسوغات الطول في القصيدة الطويلة المعاصرة التي يمكن أن نعدّ من أبرزها: المسوغات الفنية، والسياسية، والاجتماعية، والفكرية.

وتعدّ أنماط البناء الفني من المحاور الأساسية في دراسة القصيدة الطويلة، وقد وفقت الدراسة على أبرز تلك الأنماط - النمط الغنائي، والسردى، والدرامى، والمركب- محللة أبرز عناصرها البنائية، وأثرها في طول القصيدة، مع الكشف عن أكثر تشكيلاتها ظهورا في الأعمال الشعرية المعاصرة كقصيدة القناع، وقصيدة المسيرة، وقصيدة الحكاية، وقصيدة المونتا، وتطلب الحديث عن أنماط البناء الممكنة للقصيدة الطويلة وتشكيلاتها الوقوف على أبرز التقنيات التوظيفية التي أثرت في طول القصيدة وقيمتها، كالتقنيات الإيقاعية، وتقنيات الحيل السردية، والتقنيات الرؤيوية، والتقنيات السينمائية، وتقنيات التناص، وتقنيات التشكيل البصري والتجريب.

ووقف الكتاب على الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة الذي شهد مجموعة بارزة من التحولات التي اتسمت بطابع فكري جاء منسجما مع التأثيرات التي انبثق عنها ذلك الخطاب، ومتسلسلة مع التحولات التي مرت بها الأمة العربية، فبدأ الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة توجيهها ذا

طابع يتصف بالمباشرة والتقريرية، ثم تحول إلى خطاب نقد شعري انصب في نقد المحاور الاجتماعية والسياسية والحضارية، وبلغ هذا الخطاب النقدي ذروته في المحاور السياسي إلى أن تحول بفعل مجموعة من المتغيرات إلى خطاب ثورة ورفض، يحرّض ويتمرد على الواقع والقيم والاتجاهات السائدة، ويخص الأنظمة الحاكمة بكثير من نتاجاته، ثم تحول إلى خطاب تأملي ذي طابع فلسفي مغرق بالذاتية أو الموضوعية للمشظية ليفتح بهذا التحول الباب أمام السؤال عن التحول القادم لهذا الخطاب الذي يتوقع الدراسة أن يكون خطاب بعث وتجديد فكري يوازي البعث والتجديد الذي تحتاجه الأمة في نواحيها كافة.

إن هذه الدراسة بغنّها وسمينها ما هي إلا محاولة متواضعة واجتهاد من صاحبها لتحقيق إضافة، وهي كأي جهد بشري يبقى النقص يعتورها، فإن كان فيها خيرا فبتوفيق من الله وكرمه، وإن كان بها زلل ونقص فمني، والله المستعان.

المؤلف

المقدمة

يسعى هذا الكتاب إلى البحث في نمط من أنماط القصيدة العربية المعاصرة اصطلاح - في أكثر الدراسات النقدية الحديثة - على تسميته "القصيدة الطويلة"، وستقتصر الدراسة على الوقوف على النماذج الشعرية التي تنسب إلى شعر النقيلة في محاولة للإجابة عن أبرز الأسئلة والقضايا النقدية التي تتصل بالقصيدة الطويلة المعاصرة شكلا ومضمونا انطلاقا من السؤال عن المعنى/ المعاني التي يحملها مصطلح القصيدة الطويلة وما يمكن أن يثيره هذا السؤال من قضايا ذات صلة كالسؤال عن أبرز العوامل - الداخلية والخارجية - التي جعلت القصيدة الشعرية المعاصرة تطول وتمتد في بعض الأحيان لتكون ديوانا مستقلا، وهل يمكن أن يقرر الشاعر أن هذه القصيدة ستطول أم أن القصيدة ذاتها تقرر ذلك وتفرضه ؟

إن الدراسات السابقة تُعد بصورة عامة - الإطار النظري والمهاد الذي تنطلق منه الدراسة لتصل إلى المحور الفني الذي تبرز فيه أسئلة أخرى ستعطي الإجابة عنها - في تقدير الدراسة - تصورا عاما أكثر وضوحا حول القصيدة المعاصرة الطويلة موضع الدراسة - تتمحور في أغلبها حول الرؤية والتشكيل، ومن ذلك: كيف صاغ الشاعر المعاصر قصيدته الطويلة ؟ وما هي أبرز أنماط البناء الفني التي ظهرت في القصيدة الطويلة ؟ وما أكثر التشكيلات التي سنجدها للقصيدة الطويلة في أعمال الشعراء العرب المعاصرين ؟ وما أظهر التقنيات التوظيفية التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصائده ؟ وسؤال آخر عن الروى التي أودعها الشاعر قصائده الطويلة من خلال تحليل لأبرز أنماط الخطاب الشعري المعاصر وتحولاته في تلك القصائد.

وسيقوم منهج الكتاب على تحليل النص والخطاب مستعينا بالمناهج السياقية ما دعت الحاجة إلى ذلك، أما حدود الدراسة الزمانية والمكانية فيمكن القول إن الحدود الزمانية: تبدأ من تلك التي تمثل بدايات الشعر المعاصر - في منتصف القرن الماضي وحتى بدايات القرن الحالي، واختصت بشعر (النقيلة)، ولم تشمل

للقصائد الطويلة ذات البناء التقليدي (العمودي) حتى وإن ظهرت بعد منتصف القرن الماضي أو في بدايات القرن الحالي، وفي الحدود المكانية ستحاول الدراسة -قدر المستطاع- أن تشمل الشعراء العرب أصحاب القصائد الطويلة ذلك أن الدافع الأظهر في اختيار النماذج للشعرية هو الظواهر والقضايا التي تعالجها الدراسة لا الشاعر ذاته، أو البلاد التي ينتمي إليها، يضاف إلى ذلك أولية لبعض الشعراء الذين اشتهروا بأعمالهم الشعرية للطويلة على نحو يبيح لهم الحضور في الدراسة.

ولتحقيق الأهداف الأساسية التي يسعى الكتاب إليها فإنه سيحاول الإفادة من أكبر قدر متاح من الأبحاث والدراسات السابقة ذات الصلة بجوانب البحث وجزئياته التي من شأنها تحقيق للقدر الأكبر من الموضوعية والدقة عند إصدار الأحكام ووضع النتائج، ومن أبرز هذه للبحوث والدراسات نشير إلى الآتي:

• البحث الذي جاء في كتاب عز الدين إسماعيل حول القصيدة الطويلة في دراسته القيمة "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، ويعد هذا الجزء من الكتاب من أهم المراجع التي استقت منها كثير من الدراسات العربية لللاحقة كما سنبين في موضعه، ونقف في الدراسة على أثر آراء عز الدين إسماعيل في من جاء بعده من النقاد والباحثين.

• دراسة للباحثة رقية حجازي عنوانها: "القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث دراسة في شعر التفعيلة" وهذه الدراسة التي هي رسالة ماجستير منجزة في عام 1994/الجامعة الأردنية تعد الأقرب لموضوع هذه الدراسة كما يوحى عنوانها، إلا أنها لم تكن شاملة جوانب الموضوع جميعها، واعتمدت على فكرة أساسية هي البحث في الأصوات التي لتنظمها القصيدة الطويلة المعاصرة، إلى جانب بعض الجوانب الفنية الأخرى، كاللغة، والإيقاع، والصورة الفنية وغيرها، وغفلت الباحثة - على الرغم من الجودة التي يمتاز بها عملها - عن النظر في بناء القصيدة الطويلة

المعاصرة وانماطه، وتقنياتها الفنية، والخطاب الذي انتظمها، وبرز تحولات ذلك الخطاب.

• دراسة للدكتور عطية كامل النمر بعنوان: "المطولات والملاحم في الشعر العربي الحديث" وهي دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة طنطا في عام 1996، وقد ظهر اهتمام الباحث في هذه الدراسة بالمطولات والملاحم في الأدب العربي في زمن أحمد شوقي والبارودي ولم يكد يلامس شعر التفعيلة، وأفرد فصلا لدراسة إسهام سليمان البستاني في ترجمة الإلياذة لهوميروس، ثم تحدث عن الترجمات العربية للملاحم الأجنبية وفقا لظهورها، واهتمت دراسته بالمطولات والملاحم الدينية والوطنية، أما الدراسة الفنية فقد انصبت على المعجم الشعري والصورة والموسيقى في الملاحم والمطولات التي تناولها من قبل.

• بالإضافة إلى عدد من الدراسات والمقالات والبحوث التي نظرت في موضوع القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر سواء كانت بحوثا جزئية أم معمقة، أم مختصة بدراستها لدى شاعر معين كذلك التي نجدها عند خليل موسى في مقال له نشر في مجلة الموقف الأدبي عام 1981 بعنوان "مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر" أو غيرها.

ويتكون هذا الكتاب من تمهيد وأربعة فصول، يسعى التمهيد فيها إلى الوقوف على دلالة/دلالات القصيدة الطويلة عند النقاد العرب القدماء، ومواقف النقاد القدماء من قضية الطول، ثم سيقف التمهيد على مفهوم القصيدة الطويلة عند النقاد المحدثين من عرب وغربيين في محاولة لبيان أبرز الأنظار النقدية في هذا الاتجاه، ولتجلية الإشكالات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية من خلال وقفات متأنية عند بعضها، ثم ستعرض للقصيدة القصيرة وما يتصل بها من جوانب أساسية.

اما الفصل الاول وعنوانه "إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة ودوافع ظهورها " فسيخصص للوقوف على دلالة الطول والاختلافات التي رافقت هذا المصطلح وبيان الرأي من كل ما ينكر في هذا السياق، وسنقوم الدراسة بتقديم رؤيتها الخاصة للمسألة من خلال توضيح الجانب الخارجي-الشكلي- للطول والجانب الداخلي-الرؤية/المضمون- وما ينتج عنهما في توجيه دلالة المصطلح، وستحاول بعدها الكشف عن أبرز العوامل التي يمكن أن تعدّ مسوغا للطول في القصيدة العربية المعاصرة مع الاستعانة بالقدر المناسب من الشواهد الشعرية التي يتطلبها المقام.

أما الفصل الثاني من الكتاب وعنوانه " أنماط البناء في القصيدة الطويلة " فستسعى فيه الدراسة إلى الوقوف على أظهر أنماط البناء الفني التي لجأ إليها الشعراء المعاصر في القصيدة الطويلة، وستختص بالبحث في: نمط البناء الغنائي من خلال تجلية أبرز الأنظار والاتجاهات النقدية التي بحثت في غنائية الشعر وأدواته التي تسهم في طول القصيدة، وكذلك نمط البناء السردى وأدواته، ونمط البناء الدرامي وأدواته، ونمط البناء المركب وأدواته، ثم ستعرض لأبرز التشكيلات التي انتظمها بناء القصيدة الطويلة بصورة عامة كقصيدة القناع، وقصيدة السيرة، وقصيدة الحكاية، وقصيدة المونتايج الشعري من خلال توظيف النماذج الشعرية المناسبة.

وسيخصص الكتاب الفصل الثالث وعنوانه " تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة المعاصرة " للنظر في أبرز تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة المعاصرة، من خلال البحث في التقنيات الإيقاعية التي تتناسب والقصيدة الطويلة أكثر من غيرها كالتكرار والتتوير، وبيان قيمتهما في القصيدة الطويلة، والتقنيات السردية كاللغة والحوار والاسترجاع والتداعي والحلم والتذكر وغيرها وقيمتها في القصيدة الطويلة، والتقنيات للرؤية الممتدة في البعد الدرامي كتعدد الأصوات، والصراع، والجوقة (الكورس)، والتقنيات السينمائية كتقنية المونتايج الشعري،

وتقنيات التشكيل البصري والطباعي، وتقنيات التناص، والقناع، مع التركيز على أبرز العناصر التي ظهرت في كل من التقنيات السابقة وفقا لمدى ارتباطها بالقصيدة الطويلة.

أما الفصل الرابع والأخير من الكتاب فعنوانه "تحولات المضامين الفكرية في خطاب القصيدة الطويلة المعاصرة" وسيكون للبحث في الخطاب الشعري المعاصر وتحولاته في القصيدة الطويلة، من خلال الوقوف وقفة موجزة على مفهوم الخطاب والنص والرسالة، وبيان أنماط الخطاب للشعري العربي المعاصر وخصوصيته، من خلال التركيز على سماته الفكرية وما فيها من بُعد أيديولوجي وتأثيرات اجتماعية، ثم الخطاب التوجيهي ذي الطابع الوعظي الذي رافق مرحلة البدايات، وخطاب السند الشعري وما فيه من أبعاد نقدية اجتماعية وسياسية وحضارية، والعوامل المؤثرة في التحول نحو هذا الخطاب، ثم سنتظر في الخطاب الثوري التحريري من خلال رصد ظاهرة التمرد والرفض، ثم الخطاب التأملي ذي الطابع الفلسفي بما حمل من مظاهر خاصة كالحديث عن الموت وجنله، ونعمة الحزن والشكوى والاغتراب، والشعور باليأس، والتأملات الفردية الخاصة.

وفي خاتمة الكتاب محاولة لبيان أبرز النتائج والتوصيات التي يقدر الكتاب أنها تستطيع أن تحقق الهدف الأساسي لها، وتفتح أفقا للدارس للتعقُّ أكثر في جوانب قد تكون بحاجة إلى مزيد من التوضيح والبحث.

وكأي عمل إنساني فإن هذا الكتاب قد اعترضه مجموعة من الصعوبات لعل أبرزها تمثل في قلة الدراسات النقدية الحديثة التي خصصت للقصيدة الطويلة، وعدم القدرة على الانتفاع بالدراسات الأجنبية التي بحثت في الموضوع، وإغفال كثير من النماذج الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة لاستحالة دراستها كلها في حدود الدراسة.

ولا يبقى للمؤلف في النهاية إلا أن يقدم اعتذاره عن التقصير والزلل، وأن
يتقدم بعظيم الشكر والعرفان لكل من أسهم في توجيه هذا الكتاب وقدم فيه جهداً أو
رأياً أو نصيحة.

الفصل الأول

**إشكالات الدلالة النقدية
لمصطلح القصيدة الطويلة
في شعر التفعيلة المعاصر**

الفصل الأول

إشكالات الدلالة النقدية لمصطلح القصيدة الطويلة

في شعر التفعيلة المعاصر

إشكالات المصطلح

التفت إلى مصطلح القصيدة الطويلة عدد من النقاد والشعراء - قديما وحديثا على نحو ما سنوضح آتيا-، في محاولة لبيان دلالة هذا المصطلح وملامحه الفنية، وفي هذا السياق تُعد دراسة الباحثة الملتزمة رقية حجازي "القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث"⁽¹⁾ من الدراسات الحديثة الجادة التي حشدت لجملة من الآراء والتفسيرات النقدية التي طالت المصطلح موضع الدراسة، وهو جهد أفاد منه الباحث في سعيه لتقديم رؤيته الخاصة، ومع أن الباحثة قد اعتذرت في شكرها لمشرفها عن التخصيص الذي استشعرته في بحثها، فإننا لا نجد القيمة العلمية لما قدمت، وإن كنا نأخذ عليها عدم اتخاذها موقفا نقديا واضحا من كثير من الآراء التي وقفت عليها، بل إننا كنا نجدنا تتابع كثيرا من الأقوال والآراء، أو نكتفي بعرضها دون أن نعلل ذلك أو تبرره، كتسليمها بما ذهب إليه عز الدين إسماعيل وغالي شكري من أن هناك "أمرين هامين تقوم عليهما القصيدة الطويلة هما: التعقيد والفكرة"⁽²⁾، وكذلك تسليمها باقتراح "صفة الدرامية بالطول في القصيدة"⁽³⁾، وقد حاولت الباحثة أن تكشف في الفصل الأول من دراستها عن التسميات والصفات التي قرنها النقاد بالقصيدة موضع البحث كالطويلة، والكلية، والمركبة، دون أن

(1) حجازي، رقية: القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة،

الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1994.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) المصدر نفسه، ص 25.

تناقش شيئاً من ذلك، وهو ما يدفعنا إلى محاولة الإضافة إلى ما انتهت إليه الباحثة، واستدراك ما قد يكون فاتتها، من خلال مناقشة أبرز الآراء النقدية التي بحثت في مصطلح القصيدة الطويلة، واتخاذ موقف ورؤية خاصة من الإشكالات التي طالت المصطلح.

عرف العرب القدامى الشعر قصيره وطويله⁽¹⁾، لكنهم لم ينفقوا على تعريف جامع مانع لمفهوم القصيدة، ولم يجزموا بعدد الأبيات التي ينبغي أن تكون عليها، وظل ذلك محل خلاف عند كثير منهم، ومن ذلك على سبيل المثال ما أورده صاحب اللسان تحت مادة (قصد)، فيقول: "وقال أبو الحسن الأخفش:....، "و ليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات"، فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات، قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز؛ وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، والذي في العادة أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنه تسميه العرب قصيدة"⁽²⁾، وقال ابن رشيق: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإبطاء بعد سبعة غير

(1) تحدث عدد كبير من النقاد القدماء عن الشعر العربي وأصوله، وخاضوا في نشأته وحده، ووقفوا على القول في الرجز والقطع والقصيد، وأولية ذلك، ومن الذين وقفوا على مثل هذه المسائل على سبيل المثال لا الحصر: ابن سلام الجهمي في طبقات فحول الشعراء، وابن رشيق القيرواني في العمدة، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، وابن طباطبا في عيار الشعر، والجاحظ في البيان والتبيين والحيوان، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء، وابن خلدون في مقدمته، وسواهم.

(2) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (ت711هـ)، لسان العرب، ج 3، مادة (قصد)، بيروت، دار صادر، (د.ت)، ص 355.

معيب عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا" (1).

والمأمل في الأقوال السابقة يجد أن الطول فيها كان أمرا شكليا بصورة عامة، ومع ذلك فإن بعض كتب الأدب قد تناقلت شيئا من الأخبار التي تكشف أن الطول لم يكن أمرا شكليا صرفا على الإطلاق، بل إن للمضمون أثره في طول القصيدة، يقول أبو عمرو بن العلاء إن العرب كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها" (2)، وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي: "وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورات" (3)، ووضع ابن رشيق في العدة بابا أسماء: (باب في القطع والطول) جاء فيه: "غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بته سوي بينهما الفضل غير المجهود على المجهود، فإننا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي

(1) القيرواني، ابن رشيق. (ت 463هـ)، العدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد

محي الدين عبد الحميد، ج 1، ط 1، القاهرة، مطبعة حجازي، 1934، ص 164.

(2) العسكري، أبو هلال. (ت بعد 395هـ)، الصناعتين: الكتابة والشعر، ط 1، تحقيق: علي محمد

البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى الباني الحلبي، 1952،

ص 192.

(3) ابن رشيق، المصدر السابق، ج 1، ص 162.

هي قطعة قصيدة⁽¹⁾، وفي حديثه عن القصائد السبع الطوال حاول ابن أبي طاهر طيفور أن يحدد المسوغات التي تقدمت بها تلك القصائد⁽²⁾ والأسس التي اعتمدها، "ومما لا ريب فيه أن طول تلك القصائد كان أبين تلك الأسس، ولكن ابن طيفور يسرد تعليقات أخرى لا ندري هل كانت قائمة في أذهان الذين اختاروا تلك القصائد، أو أنها نتاج تصويره للذاتي، فقد جعل: 1- اشتغال القصيدة على معاني كثيرة لا مثل لها، مثل قصيدة امرئ القيس وزهير 2- وانفرادها بمحاسن لم تجئ في غيرها وإطلاق خاتمة بليغة فيها كقصيدة طرفة 3- وانفرادها في الوزن والعروض كقصيدة عبيد - جعل هذه الأمور عناصر في الحكم على الشعر الجيد"⁽³⁾، ويرى حازم القرطاجني أن الطول يعود لمقصد الشاعر، فيقول: "من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التلويل، ومنها ما يقصد فيه المتوسط بين الطول والقصر"⁽⁴⁾، وما المقصد الذي يشير إليه حازم القرطاجني إلا المضمون الذي من أجله طالت القصيدة أو قصرت أو توسطت.

ومع ذلك فقد ظل الأمر في كثير من المواضع مبهما، والصورة غير واضحة، فحين نقف على كتاب مثل (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) لابن الأنباري، أو جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ومن قبلهما المفضليات والأصمعيات، ونحاول البحث في مسوغات الاختيار الشعري، يتبين لنا أن الطول بدلالته الشكلية كان معيارا بارزا في اختيار كثير من القصائد، ولعل المضمون كان

(1) للمصدر نفسه، ص 163.

(2) طيفور، ابن أبي طاهر (ت 280 هـ)، المنثور والمنظوم: القصائد المفردات التي لا مثل لها، تحقيق: محسن غياض، ط1، بيروت - باريس، منشورات عويدات، ص 39 وما بعدها.

(3) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص 75.

(4) القرطاجني، حازم - (684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأكماء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص 303.

معيّاراً لاحقاً لدى بعضهم، فنحن نجد من النقاد من قنّم الشاعر أو أخره لطول قصائده أو عددها دون الاحتكام للمضمون، ومن ذلك ما يرد عند صاحب الطبقات، وصاحب الشعر والشعراء وغيرهما، فقد قال ابن سلام في حديثه عن الأسود بن يعفر: "وكان الأسود شاعراً فحلاً، وكان يكثر التثقل في العرب، ويجاورهم، فينمّ ويحمد، وله في ذلك أشعار، وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر، لو كان شفعها بمنثلها قدمناه على مرتبته"⁽¹⁾. وهذا ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين يذكر طرفة بن العبد يقول: "وهو أجودهم طويلة"⁽²⁾، إلى أن يصل إلى ذكر الأعشى، فيقول: "قال أبو عبيدة: الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين، وهو يقدم على طرفة، لأنه أكثر عدد طوالٍ جيادٍ"⁽³⁾. ولما سئل أبو عبيدة عن جرير والفرزدق والأخطل أيهم أشعر؟ اختار الأخطل، وحين سئل بأي شيء فضّل عليهما، قال: "بأنه كان أكثرهم عدد قصائد طوالٍ جيادٍ ليس فيها فحش ولا سقط"⁽⁴⁾.

ومع أنه من الجلي تقضيل كثير من النقاد للقصيدة الطويلة إلا أننا لا نقف على حدود واضحة يمكن عندها إسباغ صفة الطول على القصيدة، وقد يبدو الأمر مسوغاً لهم على وجه من الوجوه، إذ ليس من السهل أن نحدد عدد أبيات يمكن عندها بيان الحدود الفاصلة بين القصيدة الطويلة وغير الطويلة، ومع ذلك لم يعد

(1) للجمحي، ابن سلام (ت231هـ)، طبقات فحول الشعراء، ج1، شرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة للمدني، 1974، ص147.

(2) الديلموري، ابن قتيبة (ت276هـ)، الشعر والشعراء، ط1، تحقيق: عمر الطباع، بيروت، شركة الأرقام بن أبي الأرقام 1997، ص118.

(3) المصدر نفسه، ص173.

(4) الحموي، ياقوت (ت626هـ)، معجم الأنباء، تحقيق: إحسان عباس، ط1، ج6، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1993، ص2851.

الامر من محاولة ميز القصيدة الطويلة عن سواها من خلال المضمون كنكر الأغراض والمواضع التي تستحب الإطالة فيها دون تفصيل المسألة أو بيانها. ومن جهة أخرى نجد بعض النقاد والأدباء يرفض الإطالة ويستقبحها، ويميل للإيجاز والقصد في الإبانة، فقد جاء في العمدة: "قال بعض العلماء: يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطول، بل هو عند المحاضرات، والمنازعات، والتمثيل، والملح أحوج إليها منه إلى الطول، وقال أحد المجودين، وهو محمد بن حازم الباهلي:

أبى لي أن أطيل المدح قصدي إلى المعنى وعلمي بالصواب
وإيجازي بمختصر قصير حذفت به الطويل من الجواب

وقيل لابن الزبيري: إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر غرة لائحة، وسبة فاضحة، وقيل لبعضهم: لم لا تطيل الشعر؟ فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل ذلك لآخر، فقال: لست أبيع مذارعة. وقيل للفرزدق: ما صيرك إلى القصائد القصار بعد الطوال؟ فقال: لأنني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجول. وقالت بنت الحطيئة لأبيها: ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ فقال: لأنها في الأذان أولج، وبالأقواء ألق. وقال أبو سفيان لابن الزبيري: قصرت في شعرك؟ فقال: حسبك من الشعر غرة لائحة، ومسة واضحة. وقيل للناطقة الذبياني: ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر؟ فقال: من انتحل انتقر. ⁽¹⁾

ونجد كثيراً من البلاغيين القناء يميل إلى الوقوف على مفهومي الإيجاز والإطناب عند ذكر الطول والقصر في العمل الأدبي على نحو يكشف وعياً نقدياً بهذه القضية، فالجاحظ على سبيل المثال لا يرى أن الإيجاز يعني به قلة عدد الحروف واللفظ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار فقد

(1) ابن رشيق. المصدر السابق، ج1، ص 163.

أوجز، وكذلك الإطالة، وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه ولا يردد وهو يكتفي في الإبهام بشطره، فما فضل عن المقدار فهو الخطل"⁽¹⁾، ويرى الرمانى أن "الإيجاز بلاغة، والتقصير عي، كما أن الإطناب بلاغة والتطويل عي،...، فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعا يكون به أولى من الآخر، لأن الحاجة إليه أشد، والاهتمام به أعظم، فأما التطويل فعيب وعي، لأنه تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه القليل"⁽²⁾، وهو يتابع في هذا ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة، وابن الأثير الذي يقول: "الإطناب زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، والتطويل زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة"⁽³⁾.

إذن، وجدت القصائد الطوال أنصارا لها وكذلك غير الطوال، ولم نجد من يقطع في الأمر، بل إن أصحاب الطوال لم يكتفوا بها وأبدعوا القصار والقطع، وظهرت الأراجيز بصفة الطول التي عرفت بها مع اختلاف المواقف منها ذاتها، دون أن نصل إلى حدود الملاحم التي اشتهرت عند بعض الأقوام غير العربية، وهذه القضايا وسواها مما يحتاج إلى وقفة متأنية للكشف عن أبرز ما دار حولها عند القدماء -نقاد وشعراء-، ولعل ما قام به يوسف بكار في كتابه القيم "بناء القصيدة" محاولة تستحق النظر والدراسة للوقوف على كثير مما أورده القدماء

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر (ت255هـ)، الحيوان، ط1، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة البايي الحلبي: القاهرة، 1938، ص91.

(2) الرمانى، علي بن عيسى. (ت386هـ)، التكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغول سلام، دار المعارف: القاهرة، (د.ت)، ص72-73.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين الجزري (ت637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط1، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البايي الحلبي: القاهرة 1939، ص128-

حول طول القصيدة العربية والقضايا الفنية التي تتصل به ⁽¹⁾، ويمكن أن نخلص من المقتبسات السابقة إلى أن القصيدة الطويلة قديما قد وقعت موقعا عظيما في نفوس النقاد والأدباء، وقدموها على غيرها في غير ما موضع، واتخذ بعض النقاد نظرية الكم معيارا أساسيا للمفاضلة بين الشعراء، فكانوا يقدمون الشاعر لكثرة قصائده الطوال، لكن للقدماء لم يتواضعوا على دلالة محددة لمفهوم القصيدة الطويلة، بل كانوا يميغون على القصيدة صفة الطول أو الجودة دون أن يحددوا عدد الأبيات الواجب توافرها في القصيدة لتُعدَّ طويلة، غير أن نظرة إلى بعض القصائد التي عُدت عند بعض النقاد وأصحاب الاختيارات من الطوال الجياد تُظهر أن عدد الأبيات فيها كان يتراوح ما بين الخمسين والمئة، تنقص أو تزيد قليلا، وقد استندت صفة الطول في القصائد العربية القديمة إلى جانبين: الشكل، والمضمون، وكان المظهر الشكلي هو الأغلب في تحديد صفة الطول، وتبعه المضمون، أي لم يكن المضمون وحده كافيا لتُعد القصيدة من الطوال إن لم يعاضده الشكل الخارجي، وهذا لا ينفي وجود من فضل القصيدة القصيرة وقدمها على الطويلة لأسباب وتعليقات سبق بسطها في موضعها - نرى أن كثيرا منها قد يكون موضع خلاف ونظر، لا يتناسب المقام والإفاضة في بيانه.

ارتبط الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة -قصيدة النفعيلة- وظروف نشأتها بالحديث عن أثر القصيدة الغربية فيها، ولا نحتاج إلى كثير استشهاد لبيان مدى افتتان كوكبة من رواد الشعر العربي للمعاصر -وعلى الأخص شعراء النفعيلة- بالأعمال الشعرية الغربية وأعلامها بصورة عامة، بل إن كثيرا منهم قد عبّر بوضوح عن إعجابه الشديد بها، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الشاعر بدر شاكر السياب الذي يقول: "درست شكسبير ومilton والشعراء

(1) انظر: بكار، يوسف (1983)، بناء للقصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،

ط2، دار الأئئلس للطباعة والنشر: بيروت، ص 240-271.

الفكثوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتيّ الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيتس لا يقل عن إعجابي بـ"إليوت"⁽¹⁾، ويضيف الدكتور إحسان عباس في السياق ذاته: "والحقيقة أن السياب في بحثه عن منبع شعري يتلامح وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كل من لوركا وأيديث ستيويل"⁽²⁾، ويقول في موضع آخر: "أما الشاعرة الإنجليزية - يدي ستيويل - فإن علاقته بها أقوى وأعمق، وربما كان من الغريب أن تحتل أيديث ستيويل كل هذه المكانة في نفسه،...، وتحدث دائما عنها في إجلال بالغ، وذهب يعلن في شيء من المباهاة أنه تأثر طريقتها في الشعر، وقرنها دائما بـ"إليوت"، فيقول إن الشعر الإنجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحدا"⁽³⁾، أما القصائد الطويلة الغربية التي نود الإشارة إلى تأثيرها في شعرائنا الرواد فهي عديدة، لعل أهمها وأشهرها: الأرض لليباب، والرجال الجوف لإليوت، وأم ترثي لطفها لأيديث ستيويل، وملكة الجان لسبنسر، وعذابات شمشون لملتون، والبحيرة لـ لاماريتين إلى جانب قصائد لشيلي، وسان جون بيرس، وكيتس، وغيرهم.

وكما أن النقاد القدامى لم يجمعوا على أمر واحد في القصيدة الطويلة، فكذلك النقاد الغربيون المعاصرون اختلفوا في الأمر عينه، فنجد منهم من أقرّ وجود القصيدة الطويلة، وأبدع عددا منها مثلما نجد عند الناقد والشاعر ت.س. إليوت، ومنهم من وقف موقفا وسطاً كذلك الذي يرى أن "عنصر الحجم أو الطول عنصر هام، وهو ليس هاما بذاته، وإنما بمقدار ما يجعل بالإمكان الزيادة في التواشج والتوتر ورحابة العمل،...، وأن القصيدة الطويلة اليوم يجب أن تؤدي بدورها -

(1) عباس، إحسان: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1987 ص123.

(2) المصدر نفسه، ص 251.

(3) المصدر نفسه، ص 254-255.

مقابل ما تستغرقه من مدى-أكثر مما كانت تفعله في الماضي" ⁽¹⁾، وهذا الرأي نجده من قبل عند أرسطو حين رأى أن "الطول الفني الأمثل هو الذي يسمح للبطل أن ينتقل من حال السعادة إلى حال التلعاسة أو من حال التلعاسة إلى حال السعادة، وذلك في سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها على أساس من التتابع الحتمي أو المحتمل" ⁽²⁾.

ويفرد هيربرت ريد جزءا من كتابه (طبيعة الشعر) للوقوف على القصيدة الطويلة، ويرى أن أكثر الشعراء "يطمح لنظم قصائد طويلة، ويمكننا أن نقول تقريبا إن الاختلاف بين شاعر مفلق وشعور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظما ناضجا، ولست قادرا على التفكير بأي شاعر يجازف المرء بتسميته (عظيما) في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير، وطبيعي، على الرغم من ذلك أن يكون ثمة شعراء صغار كثيرون ممن توافرت لهم موهبة فذة لنظم المقطعات القصار، لهم عدد من القصائد الطوال الخالية التي تعزّ قراءتها، الأمر الذي يحط من منزلتهم" ⁽³⁾، فالشعراء الكبار في نظره هم الذين يستطيعون نظم القصائد الطوال والذين لا يستطيعون ليسوا كذلك، ولا يفوت ريد التنبيه إلى أن ثمة أنواعا من القصائد يكون فيها الطول لازما يحكم موضوعاتها من مثل: الملحمة (Epic)، والقصائد الفلسفية (Philosophic)، والأناشيد الغنائية الطويلة (Odes)، والقصائد القصصية (Direct Narratives)، وكلها ليست من الأعمال

⁽¹⁾ ويليك، رينيه وولرين، أوستين (1932)، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 257.

⁽²⁾ أرسطو طاليس (ت 322 ق م)، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، 1999، ص 36.

⁽³⁾ ريد، هيربرت: طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى الماكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، منشورات، دمشق، وزارة الثقافة السورية، ص 59.

الشعرية للضخمة أو الطويلة⁽¹⁾، وفي الرأي السابقة مبالغة من الناقد، تحتاج إلى تحليل أعمق، ويصعب القطع فيها على النحو الذي سبق، مع أنه ينتبه إلى نقطة مهمة للغاية تتعلق بالطول، ذلك أنه " ليس ثمة معيار شامل، وفي غياب المقياس الطولي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي، ثمة اختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافا في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر"⁽²⁾.

وهذا الاختلاف الجوهرى بين القصيدة القصيرة والطويلة " يعتمد على الغنائية، فنحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية"⁽³⁾، ثم يردف قائلا: إن القصيدة الغنائية هي التي " تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة"⁽⁴⁾، أما القصيدة الطويلة " فهي القصيدة التي توحد من خلال البراعة عددا أو كثيرا من مثل هذه الأمزجة العاطفية"⁽⁵⁾، وحين " يكون للتصور مقدا جدا إلى حد يستدعي من العقل أن يتلقاه في سلسلة مفككة مرتباً هذه السلسلة أخيرا في وحدة شاملة، تحدد القصيدة آنذاك بأنها طويلة"⁽⁶⁾. وكثير من أنظار ريد السابقة وجدت من النقاد العرب من يميز عليها حنو النعل بالنعل، كما سجد عند عز الدين إسماعيل، وغالي شكري، وخليل موسى وغيرهم وفق ما سنبين في الصفحات الآتية.

(1) بكار، يوسف، المرجع السابق، ص 254.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

(3) المصدر نفسه، ص 60.

(4) المصدر نفسه، ص 60.

(5) ريد، للمصدر السابق، ص 60.

(1) المصدر نفسه، ص 64.

وعلى العكس من هريبرت ريد فإن الناقد والشاعر "إدجار آلان بو" يقف من القصيدة الطويلة موقفا صارما، يتمثل في رفضها التام، وعدّها "كذبة مفتعلة" وهو في هذا الرأي يناقش الأمر من ناحية القدرة الإبداعية والحالة النفسية للمبدع، ويرى أن القصيدة: "لا علاقات لها بالعقل أو الوعي إلا بصورة جانبية، وهي لا تهتم إطلاقا بالواجب أو الحقيقة"⁽¹⁾، وقد ضمن (بو) نظرياته عن الشعر وفصلها في مقالته "مبدأ الشعر"، ومقال "العقلية في الشعر"، ومقال "فلسفة التأليف" الذي يدعو فيه "إلى الإيجاز في كتابة الشعر، وكان يدعو إلى القصيدة التي يستطيع القارئ أن يقرأها في جلسة واحدة، إنه يرمي القصيدة الطويلة بالتناقض، لأنها لا تحقق هدفها -وهو السمو بالروح لفترة من الوقت- إنه يقول إن القصيدة الطويلة تفتقر إلى الوحدة، وهو في الوقت نفسه يعتقد أن قصائد هوميروس وملتون إن هي إلا سلسلة من القصائد القصيرة"⁽²⁾.

ويرفض "فنسنت" هذا الرأي ويرى أنه "قد تكون القصيدة الطويلة قصيدة حقيقية من أول بيت فيها حتى آخر بيت، ولكن قد يكون العيب هو عيب القارئ، قد يفتر انتباه القارئ ويضعف نتيجة لتعبه الخاص، لا نتيجة لطول القصيدة، ولكن بو لا يفكر في هذا الاحتمال، كما أنه لا يفكر في احتمال شعور القارئ بلذة جمالية تتحقق إذا ما قرأ القصيدة الطويلة على دفعات"⁽³⁾. واعترض جورج لوكاتش على تلك الأنظار التي تبناها إدجار بو، ورأى أنها تنصير إلى النسيان، بل إن كُتّابا أقل منه بكثير -يعني بو- أعلنوا نظريات أشد ضحالة، لكنها سقطت في النسيان، يقول

(1) روسلو، جان: إدغار آلان بو، ترجمة: كميل قيصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 140.

(2) بورانيللي، فنسنت (-196)، إدجار آلان بو: القصصي والشاعر، ترجمة: عبد الحميد حمدي، مراجعة: أحمد خاكي، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ص 102.

(3) فنسنت، للمصدر السابق، ص 102-103.

لوكانتش: "إن بو ينكر في بحثه الغني بالمعلومات المفيدة (المبدأ الشعري) إمكانية أثر شعري طويل قاتلاً: "إنني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة، وأقول عن تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حد الكلمة"، وفي عمله (فلسفة التأليف) يشرح زعمه هذا بقوله: "إن كل أثر لا يقرأ في جلسة لا يتصف بوحدة وشمولية، إن كل ما نسميه قصيدة طويلة ليس في الواقع سوى تتابع قصائد أقصر، أي تأثيرات شعرية قصيرة وهذه كلها آراء مرفوضة" ⁽¹⁾ .و مع ذلك فإن اعتراض إدغار س من انتجه نهجه - على وجود القصيدة للطويلة اعتراض له ما يبرره من بعض الوجوه.

لم يعد الطول -إن عُدَّ ضد القصير- إلا مظهرًا خارجيًا، ليس كافياً لبيان حقيقة هذا النمط الجديد من الشعر، وتحول الشعراء والنقاد إلى سمات أخرى، تتجلى في القصيدة الطويلة، وتتصل اتصالاً وشيخاً ببنائها، الفني الذي يبدو أنه يحاول بصورة عامة أن ينأى بنفسه عن الغنائية للتقليدية، وينحى منحى درامياً، أو يفتح على الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة، وأنوات البناء الجديدة التي تلح على الرؤية والتجربة المتكاملة، وتحول الشكل إلى أداة لتحقيق تلك الغاية، ونحاول في ما يأتي أن نقف على بعض أبرز الآراء التي بحثت في مفهوم القصيدة الطويلة عند النقاد والأدباء العرب المعاصرين، وبيان أبرز الخصائص والسمات التي توافرت فيها، والعوامل المؤثرة في ظهورها.

* * *

يعدُّ الدكتور عز الدين إسماعيل من أوائل النقاد العرب الذين أولّوا القصيدة الطويلة اهتماماً واسعاً في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهرها الفنية والمعنوية"، ويرى أنه خلال الخمسة عشرة سنة الأولى من بدايات القصيدة العربية المعاصرة "تم استكشاف عدة أطر للقصيدة، كان آخرها إطار القصيدة الطويلة،

⁽¹⁾ لوكانتش، جورج (1948). دراسات في الواقعية، ط2، ترجمة: تاييف بلوز، منشورات وزارة

الثقافة، دمشق، 1972، ص 207.

وكان هذا التطور نفسه في إطار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر⁽¹⁾، وسلاحظ بعدها أن فكرة النزعة الدرامية والتعقيد في القصيدة الطويلة ستكون أساسا يبني عليه الدكتور عز الدين إسماعيل تصويره العام لقضايا القصيدة الطويلة الفنية والمعنوية، متأثرا في كل ذلك بما صدر عن هربرت ريد وعلى الأخص: ثنائية العاطفة والفكرة⁽²⁾، وتعريفه-أي ريد- للقصيدة القصيرة (الغنائية) والقصيدة الطويلة، وأثر هو بدوره-إسماعيل- بالنقاد العرب الذين تبنا ما تبني من آراء واتجاهات تتصل بالقصيدة الطويلة.

يقول عز الدين إسماعيل: إن "مفهوم القصيدة قد تغير، فلم تعد عملا إضافيا للإنسان، يزجي به أوقات فراغه، أو يمارس فيه هواياته، وإنما صارت عملا صميميا شاقا، يحتشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا معقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو -لنقل في إيجاز- إنها صارت بنية درامية"⁽³⁾، ويرى عز الدين إسماعيل أن عصر الملاحم الشعرية قد انتهى تقريبا من عصرنا هذا، وأن القصيدة الطويلة المعاصرة صورة بديلة للملاحم القديمة، "و نستطيع أن نقرر وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبية أن جوهر القصيدة الملحمية للطويلة قد ازداد وضوحا ونماء وتميزا في العصر الحديث، ولم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية وملابسها العامة، كالتطول المفرط، والمدة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة، وكما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه، فأصبحت "القصيدة الطويلة" بديلا من "الملحمة"⁽⁴⁾، وإذا سلمنا بصحة الرأي

(1) إسماعيل، عز الدين (1978) الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3،

القاهرة، دار الفكر العربي، ص240.

(2) المصدر نفسه، ص241.

(3) عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص 248-252.

(4) المصدر نفسه، ص248.

السابق -على ما في ذلك من بعض التعسف- فإننا نقول بداية: إن كان هذا التفسير لظهور القصيدة الطويلة يصلح للأدب التي عرفت "الملحمة" فماذا سنفسر ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر الذي يكاد يكون خاليا من "الملاحم" ؟ وأي نوع أدبي سيكون البديل الذي تطورت عنه القصيدة الطويلة عربيا؟

ثم يقول عز الدين إسماعيل: إن "القصيدة الطويلة قد أخذت تعمل في خفاء، لتدخل نوعا شعريا جديدا في الشعر العربي، لم يعرف فيه من قبل، هو (شعر الفكرة)، فلم يعد الشعر أنه مجرد مشاعر بل أصبح كما يقول الشاعر ريلكه - خبرات إنسانية وتجارب عميقة" ⁽¹⁾، لكنه لا يوضح لنا هل القصيدة الطويلة التي تعمل في الخفاء في النص السابق هي القصيدة العربية أم الغربية ؟ ويبدو واضحا من النص أن عز الدين إسماعيل يلح على علاقة: (الفكرة) ↔ (القصيدة الطويلة) التي أخذها عن هربرت ريد جاعلا منها أساسا لمفهوم القصيدة الطويلة المعاصرة.

وكان الدكتور غالي شكري من الذين تحنثوا عن القصيدة الطويلة في وقت مبكر ⁽²⁾ أيضا، ورأى أنه "مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب في باب (القصيدة الطويلة)" ⁽³⁾، لكنه قبل أن يعرض لنماذج من تجارب شعرائنا للمعاصرين مع القصيدة الطويلة، يطرح سؤالا مهما، ويجب عنه فيقول: "ما هي القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربي القديم بما يمكن تسميته (المطولات) لا (القصائد الطويلة)، فقد كان من مظاهر الإعجاز أن يكتب الشاعر في بحر واحد -ربما قافية واحدة- أكبر عدد ممكن من الأبيات، التي

(1) المصدر نفسه، ص 250.

(2) ظهرت الطبعة الأولى من كتابه (شعرنا الحديث إلى أين) عام 1968، وصرح في مقدمة الكتاب أن مادته تتكون من مجموعة بحوث نشرت قبل هذا التاريخ بخمس سنوات.

(3) شكري، غالي، (1991)، شعرنا الحديث إلى أين ؟، ط 3، بيروت، دار الشروق، ص 95.

قد تصل المئات والالوف....، أما ما نقوله هذه المطولات وطريقتها في القول فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربي القديم إلا في القليل النادر⁽¹⁾، وأياً ما كان موقفنا من هذا الرأي، فإن دلالاته الواضحة تقطع الصلة بين القصيدة الطويلة المعاصرة والقصيدة الطويلة التقليدية، أي لم يعرف العرب القدماء القصيدة الطويلة كما عرفها الشاعر المعاصر، وبذا تكون حديثة في الشعر العربي المعاصر، ويصرح أن القصيدة الطويلة كذلك القصيدة التي نجدها عند الشاعر الأوروبي -يقصد إليوت- "الذي يقول لنا إن القصيدة الطويلة (تركيبية شعرية جديدة) لا علاقة لها بعدد الأبيات، إن طولها مظهر خارجي فحسب، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقا....، ولا سبيل أن تستغني فيها عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر"⁽²⁾، وبذا يتبنى غالي شكري القول بنسبة ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر إلى مؤثرات غربية، وتصبح دلالة الطول مرتبطة بالرؤية والبناء الدرامي المعقد.

أما خليل الموسى -على تأخر طرحه للنقدي مقارنة بسابقه- فإنه يتدرج في الوصول إلى دلالة مصطلح القصيدة الطويلة من خلال تعريف القصيدة القصيرة التي يرى أنها "ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، وتسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضحي القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع، وتغدو متشابهة في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها، ومن خصائصها أيضاً التقريرية والرتابة والحشو، فالتقريرية نتيجة للانفعال الحار الفوضوي، ولانعدام عنصري الصراع والحركة في بنية للقصيدة. أما الرتابة فيفرضها الوزن الظاهري للمكرر من جهة، وانعدام الحركة والتعرج في بنية

(1) غالي شكري، المصدر السابق، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص 96.

القصيدة من جهة أخرى. وأما الحشو فأمر ناتج عن كل ما تقدم ⁽¹⁾، إلا أننا نرفض كثيرا من الصفات التي يسبغها خليل الموصى على القصيدة القصيرة، لأنها تحمل أحكاما غير معلة، ولا تلقت إلى القيمة الفنية التي يمكن أن تتحقق من خلال القصيدة القصيرة تماما كما في القصيدة الطويلة، ويبدو أن الهاجس الذي كان يدفعه لمثل هذا القول هو نفي مثل تلك الأوصاف عن القصيدة الطويلة، وهو أيضا مما لا نسلم به على نحو تام أو مطلق.

ثم يحشد الموصى للقصيدة الطويلة تعريفا طويلا، يحوم حول مبدأ الفكرة المركبة، والبناء الدرامي دون أن يضيف كثيرا إلى ما قاله كل من عز الدين إسماعيل وغالي شكري، فيقول: القصيدة الطويلة "عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معمارية درامية، وبناء عضوي، يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي، وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استثناء، فصورته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، إلى أن تصير القصيدة قطعة من الحياة في طورها النفسي والفكري والاجتماعي. ثم هي تجربة تعبر عن رؤيا، باختصار: القصيدة الطويلة هي التي تعرف كيف توائم بين غنائيتها وعمقها". ⁽²⁾، ويسلم كما ذهب غالي شكري من قبل إلى أن "القصيدة الطويلة حديثة العهد في شعرنا المعاصر، وأنها نتيجة لمؤثرات أوروبية وظروف عربية موائمة لها" ⁽³⁾، إنه باختصار كما يرى بعض النقاد لم يضاف حرقا واحدا جديدا لما جاء به

(1) الموصى، خليل: مفهوم القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، مجلة الموقف

الأدبي، (عدد 114)، 1980، ص 75.

(2) الموصى، المصدر السابق، ص 81.

(3) المصدر نفسه، ص 81-82.

كل من عز الدين إسماعيل أو غالي شكري للذين كان واضحا جدا تأثيرهما بالاراء النقدية الغربية التي عرضنا لجزء منها.

وليس خليل موسى هو الوحيد الذي ينطبق عليه هذا الحكم، بل إن الغالبية العظمى من النقاد العرب لم يزدوا على للتوسع أو الإيجاز أو تغيير الصياغة اللفظية في الحديث عن القصيدة الطويلة، كما ورد عند كل من عز الدين إسماعيل وغالي شكري، ونكتفي في هذا السياق بذكر بعض أمثلة على ما نقول كذلك التي نجدها عند جلال الخياط في قوله: "بدلت تتحسر ظلال الغنائية لتحل مكانها أجواء درامية، وتضاعلت الأغراض القديمة، وصار الإنسان مدار مضامين شعرية، تحمل سمات محلية واضحة تؤدي إلى عالمية في النوع والانتشار"⁽¹⁾، وإن كان الخياط أبدى وعيا لحقيقة الوصف الذي أسبغ على القصيدة الطويلة، وأنه يختص كثيرا بإطار من أطر القصيدة الطويلة وتشكيلاتها ألا وهو (القصيدة الدرامية).

أما إبراهيم الحاي فيقول مفرقا بين القصيدة القصيرة والطويلة: "إن القصيدة القصيرة ذات مستوى شعوري واحد، وموقف عاطفي يسير باتجاه محدد وملمس، أما القصيدة الطويلة فهي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة"⁽²⁾، وكذلك الدكتور وليد مشوح الذي يذهب إلى أن "التشكيل في القصيدة الطويلة لا يقوم على لحظة معينة من لحظات الرؤية الشعرية، وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة"⁽³⁾ بل إن كثيرا من الدراسات المتخصصة بشاعر معين هي الأخرى تبنت الرأي ذاته.

(1) الخياط، جلال: الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1975، ص 6.

(2) الحاي، إبراهيم حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1984، ص 209.

(3) مشوح، وليد، التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين (ع3)، 2000، ص 55.

ومما يستوقفنا في العرض السابق ذلك الإلحاح على البناء الدرامي في القصيدة الطويلة، والنفور من النموذج الغنائي - إن كان طويلاً - حتى تكاد تكون القصيدة الطويلة عند كثير منهم هي للقصيدة الدرامية، ولعل ذلك يعود إلى " أنهم كانوا يبحثون عن البنية الفنية العليا للقصيدة الطويلة، البنية الدرامية التي هي وسيلة الشعور للبعد عن الغنائية، ولأنهم وجدوا أن النماذج المتميزة من القصيدة الطويلة ذات بنية درامية " ⁽¹⁾، لكن الخطير في الأمر هو ذلك التشدد للبناء الدرامي الذي ذهب معه بعض النقاد إلى أن " أية قصيدة تقع خارج هذا المفهوم هي مطولة، وليست قصيدة طويلة لسبب بسيط، هو افتقارها إلى البنية الدرامية التي أصبحت عاملاً حاسماً في تحديد هوية (القصيدة الطويلة)، وفرزها عن نسختها المشوهة (القصيدة المطولة) " ⁽²⁾، لكن نرفض هذا الرأي ونرى أنه ينبغي " ألا يتبادر للذهن بأن أي قصيدة طويلة هي درامية بالضرورة، فليس الطول وحدة مميزة للعطاء الدرامي " ⁽³⁾، ولا يعني هذا أن القصيدة الطويلة " واحدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية العربية على مستوى البناء الفني للقصيدة في شكلها الجديد " ⁽⁴⁾، دون أن ننقص من قيمة البناء الدرامي وأثره في القصيدة المعاصرة، أو أهمية الغنائية حتى في القصيدة المعاصرة.

وبدا من الحديث السابق عن القصيدة الطويلة أن ضدها هو القصيدة القصيرة، وأن القصيدة القصيرة هي القصيدة الغنائية، ونرى أنها تُعد منجزاً مهماً، لا يقل

(1) حجازي، المصدر السابق، ص 25.

(2) القصيري، فيصل: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، دار مجدلاوي للنشر، 2006، ص 40.

(3) أطميش، محسن: تحرير الملاك: دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1977، ص 75.

(4) القصيري، المصدر السابق، ص 35.

شأننا عن القصيدة الطويلة، ولا نبالغ إن قلنا إن كثيرا من الشعراء الرواد والجيل الذي تلاهم قد أبدع هذا النوع من القصائد أكثر من القصيدة الطويلة، وقد بين عز الدين إسماعيل أن القصيدة القصيرة ما تزال " تشغل حيزا لا بأس به في دواوينهم- الشعراء الرواد- وما زال شعراء الجيل الطالع يكتبونها " ⁽¹⁾.

وقد اهتم كثير من النقاد بالقصيدة القصيرة المعاصرة، فأشار غالي شكري إلى أن " إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمز والتنفق " ⁽²⁾، وجرى أساس التفريق بينها والقصيدة الطويلة لدى كثير من النقاد على أساس الجوهر والمضمون، لا على أساس الطول أو الشكل الخارجي، ومع ذلك فقد كان الغالب "على القصيدة القصيرة صفة الذاتية والغنائية " ⁽³⁾، وهذا رأي هربرت ريد الذي سبق بيانه، وقيت العاطفة البسيطة التي تعبر عن موقف شعوري موحد، والذاتية المفرطة أكثر السمات الفنية المرتبطة بها والمميزة لها، إلى جانب سمات معاصرة أخرى أبرزها التركيز والكثافة، والاستجابة السريعة من الشاعر، والخلو من البناء الدرامي الذي يمتاز به القصيدة الطويلة، وإن كنا نجد من يرى " أن البناء الدرامي ليس حكرا على القصيدة الطويلة، بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة للقصيرة نسبيا، ما دام العرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري " ⁽⁴⁾.

ولا يمكن الجزم بأن تلك السمات السابقة ظلت ملازمة للقصيدة القصيرة، بل إن دراسات خاصة بالقصيدة للقصيرة-كدراسة علي الشرع في بنية القصيدة

(1) إسماعيل، المصدر السابق، ص 242.

(2) غالي شكري، المصدر السابق، ص 96.

(3) أطميش، المصدر السابق، ص 15.

(4) بغدادادي، شوقي، تحولات في بنية القصيدة العربية، مجلة للموقف الأدبي، (ع3) سنة 1999، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص 56.

القصيدة عند لونييس مثلاً- بينت ان للقصيدة القصيرة سمات فنية وقيمة شعرية لا يمكن التقليل من شأنها، بل إنها قد لا تتوافر في القصائد الطويلة، وكما أن القصائد الطويلة المعاصرة تعبر عن خصوصية فنية فإن للقصيدة القصيرة المعاصرة تعبر عن الأمر عينه، والمقام لا يتسع لعقد مقارنة بين القصيدة القصيرة والطويلة.

ومن ضمن الإشكالات التي دارت حول القصيدة القصيرة -إضافة إلى ما اتصل بينهاها- إشكالية التسمية، فقد ظهر لهذا النمط من القصائد أسماء متعددة، وحاول كثير من النقاد أن يوضح نقاط افتراقها عن غيرها من المسميات، ونأياً بالبحث عن الإطالة نكتفي بالإشارة إلى أبرز التسميات التي أطلقت على هذا الشكل- سبع عشرة تسمية - كما رصدها الدكتور فيصل القصيري⁽¹⁾، وهي: "القصيدة القصيرة أو الغنائية، والقصيدة الشعرية المركزة، وقصيدة التوقيعة، وقصيدة الضربة، وقصيدة الفقرة، وقصيدة الدفقة، وقصيدة الومضة، وقصيدة اللوحة، وقصيدة المفارقة، وقصيدة الأسئلة، وقصيدة النفس الواحد، وقصيدة القص الشعري، والقصيدة الصورة، والقصيدة الفكرة، والقصيدة الخاطرة، والقصيدة البرقية، والقصيدة العنقودية"، ويرى الدكتور علي الشرع " أن المستقر في الاصطلاح هو القصيدة القصيرة short poem التي تنتظمها دفقة "⁽²⁾.

(1) للقصيري، المصدر السابق، ص 95 وما بعدها.

(2) الشرع، علي: بنية القصيدة القصيرة في شعر لونييس، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 54.

المبحث الأول

أنماط القصيدة الطويلة

إن السأمل في الخلاف الذي وقع بين النقاد-من عرب وغربيين- يسلمنا إلى أمر نرى أن له أهمية في هذا الشأن، ألا وهو تلك للنماذج الشعرية التي استندت إليها الآراء النقدية التي عرضنا لبعضها في ما سبق، فكثير من النصوص الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة كانت توظف دون معيار محدد لمسوغات اختيارها من قبل النقاد، بل نرى أنها في كثير من الأحيان كانت توظف لخدمة الرأي النقدي الذي يتبناه الناقد، وقد يُظهر لنا جمع تلك للنصوص من مظانها النقدية في سفر مستقل عن مدى التباين بينها، إنها في سياق مفرد تصلح لشدّ عضد بعض الأنظار، لكنها لا تصلح لها جميعاً، فعلى سبيل المثال تبدو لنا بعض أنظار الشاعر والناقد ألدجار آلان بو في القصيدة الطويلة منطقية، إذا ما عرفنا أنه دال على صحتها بنماذج لملتون وهوميروس ودانتي، في حين تبدو الأنظار المخالفة لألدجار آلان بو -كذلك التي وجدناها عند هريبرت ريد وجورج لوكاتش مثلاً- هي الأخرى منطقية، إذا ما عرفنا كذلك أنها بنيت على الاستشهاد بنماذج مختلفة من أعمال سان جون بيرس وسينسر وت.س. إليوت، وعليه، فإن بعض الآراء النقدية اختلفت لاختلاف النماذج الشعرية، وسيكون من الصعب الجمع بين الإلياذة أو الفردوس المفقود والأرض اليباب، لكن سيظل الطول أبرز الخصائص المشتركة التي تجمع بينها.

وبصورة عامة فإن التباين الحاصل حول للقصيدة الطويلة مرده الاختلاف في المضمون والأسلوب، وما يتصل بهما من أفكار وتقنيات ومقدرة فنية، وعليه قد تكون بعض القصائد طويلة، لكن ليس بالضرورة أن تجري على نسق واحد يحكم بناءها، ونرى أن الأمر لا يقف عند حدود إثبات الطول أو نفيه على الرغم من الإشكالية التي تصاحب هذه المسألة، بل نرى أن في الأمر سعة تمكنا من الاستفادة من النماذج الشعرية المختلفة في بنائها وطولها للتحدث عن أنماط ممكنة للقصيدة

الطويلة، مع اعتقادنا بأنه " من الخطأ أن يحدد النقاد - أيا كانوا واني وجدوا - طولاً محدداً للقصة عامة أو للقصة الطويلة أو القصيرة خاصة " (1)، ولعله من الممكن أن يتأتى هذا الأمر من يعدين، نقدر أن أولهما يتصل بالشكل الخارجي (الطول)، والثاني يتصل بالبنية الداخلية، لكننا ندرك أن الوقوف على حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية وحتى في الجنس الواحد - أمر يصعب الوصول إليه بصورة قطعية، وتبقى المسألة نسبية في كثير من جوانبها، وهذا الأمر هو ما ندركه في محاولتنا الآتية لتفسير القصة الطويلة من حيث الشكل والبنية.

القصة الطويلة من حيث الشكل

ذهب بعض النقاد والأبناء، كما بينا سابقاً، إلى إنكار أهمية الطول في الحديث عن القصة الطويلة وأخذوا يهتمون " بالمقياس " الكيفي " للفرقة بين القصبتين الطويلة والقصيرة، وهو ما يتمثل عندهم في الجوهر (Essence) أكثر منه في الطول (Length) " (2)، بل إن منهم من رأى أن بعض القصائد قد تكون طويلة طولاً شكلياً، لكنها قصيرة من حيث المضمون، فيقول عز الدين إسماعيل: " ينبغي أن يكون واضحاً هنا أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصة، فقد تكون القصة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشمل على عدة مقاطع - كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حد ترقيم مقاطع القصة - مع ذلك تظل القصة غنائية، ومن ثم قصيرة، مادامت تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد " (3)، إلا أننا لا نسلم بصحة هذا الرأي بصورة تامة، ونجد الطول معياراً أولياً وأساسياً لوجود القصة الطويلة، لأنه كما يذهب هيربرت ريد " ضروري واعتباطي في الوقت نفسه، ضرورة يستند عليها المضمون، واعتباطي بالنسبة إلى الصفة الشعرية

(1) بكار، المرجع السابق، ص 253.

(2) بكار، المرجع السابق، ص 253.

(3) إسماعيل، المصدر السابق، ص 251.

للقصيدة، أعني أنه ليس الشعر ما يستدعي الطول بل القصيدة ⁽¹⁾، ولا نظن أن قصيدة قصيرة شكلاً يمكن أن تسمى قصيدة طويلة لاعتبارات مضمونية، ونؤمن أن "شكل القصيدة هو القصيدة كلها" ⁽²⁾، إلا أننا في الوقت ذاته نؤمن أن الطول في القصيدة الطويلة أمر يتحقق بوصفه لازمة لا تتفصل عن تكوينها، وعليه، فإن الشاعر الذي يحقق القدرة على إبداع قصيدة قصيرة، تتجاوز العاطفة الفردية إلى الفكرة بأقل عدد من الأسطر الشعرية، لا يمكن أن تسمى قصيدته حينئذ قصيدة طويلة.

وقد أسهمت الآراء النقدية التي دارت حول عملية الإبداع الشعري، وكيفية تشكل القصيدة في بلورة جزء من الرؤية النقدية الخاصة بالقصيدة الطويلة، وهذه المسألة من النقاط الرئيسة التي بنى عليها أنجار آلان بو ومن انتهج نهجه حججهم في نفي وجود القصيدة الطويلة من خلال الميل إلى نظرية الإلهام في الإبداع الشعري، فأنكر أن تكون الحالة الشعورية كل هذه المدة الزمنية التي يحتاجها خلق القصيدة الطويلة بوصف القصيدة تكثيف وخلق لحالة موجودة داخل الشاعر، تنمو نموا عضوياً يتطور من جوانبها كلها مع كل كلمة وصورة جديدة، فعز أنجار القصيدة الطويلة مجموعة من القصائد القصار التي ضُمت إلى بعضها، وعندما عرضنا للانتقاد الذي وجهه "رينيه ويليك" في نظرية الألب لأراء أنجار، وجدنا أنه يرى أن أنجار كان كاذباً في مقالته "فلسفة التأليف" التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة (الغراب) -لأنجار- قد مضت خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة والتتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية ⁽³⁾.

(1) ريد، المصدر السابق، ص 61.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة الشعر العربي، ط1، بيروت، دار العودة، 1979، ص 111.

(3) رينيه، للمصدر السابق، ص 258.

وإن كان الخلاف حول عملية الإبداع حاصل في الحديث عن القصيدة بصورة عامة، فإنه في القصيدة الطويلة أشد ظهوراً وتأثيراً، وظل البت في قضية الإلهام واتصاله بالإبداع الشعري مطلباً بعيداً، لم يُقدّر للقراء ولا للمحدثين البت فيه على الرغم من تعدد النظريات والاتجاهات في هذا السياق، ومن النقاد من عمد إلى جمع أبرز تلك الأنظار والآراء دون الفصل بشيء، وإنما للوقوف عليها وبيان أثرها في تفسير الأثر الأدبي⁽¹⁾.

لكننا نعود من جديد ونقول: إن طبيعة القصيدة الشعرية، وخصوصية التجربة التي لا بد أن تتقاطع مع الإلهام عند نقطة معينة، هي التي تكون المرجعية الأولى للحكم على القصيدة، ولهذا وجدنا قصائد طويلة متميزة وأخرى رديئة، ويصعب أن نسلم بأن القصائد الطويلة قد خلقت خلقاً متكاملًا في لا وعي الشاعر، وتشكلت دفعة واحدة من أولها حتى آخرها، وفي الوقت ذاته لا شيء يمنع عبقرية الشاعر العظيم أن تخلق قصيدة طويلة في حالة شعورية واحدة، إذا كان يعيش الحدث مخاضاً وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عنده اللغة لعباً بالكلمات، فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي، يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء، وتقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية⁽²⁾، وهذا كله يحتاج إلى مدة من الزمن لا يمكن أبداً تحديدها، بل قد تختلف المدة التي يحتاجها الشاعر من مقطع لآخر في القصيدة الواحدة، ويبقى السؤال قائماً: هل تعدّ القصائد التي تستغرق مدة طويلة، أو تتكون من مقاطع عدة، وحالات شعورية متفاوتة لإتمامها قصائد طويلة؟ أم مجموعة من القصائد التي ضمت إلى بعضها؟

(1) المجالي، جهاد: دراسات في الإبداع الفني - الإلهام والإبداع الشعري، عمان، دار الجندرية للنشر، 2008، ص 38.

(2) جيرر، بيير: علم الإشارة السيمولوجيا، ط3، ترجمة: منذر عياشي، حلب، مركز الاتحاد الحضاري، 2007، ص 18.

إن الفصل بإجابة محددة أمر يصعب تحقيقه بصورة قاطعة، لكن الاغلب على هذه القصائد أن تعد قصائد طويلة، ما دامت تحافظ على ثنائية القصيدة الطويلة الخاصة -"التشكيل والرويا"- التي استبدلت بثنائية "الشكل والمضمون" بمفهومها النقليدي "إذ تحول الشكل المجرد والبسيط والأحادي إلى التشكيل بمعناه المركب والمعقد والمتعدد، وتحول المضمون بمعناه المباشر والكمي والقصدي إلى الرويا بمفهومها العلمي والنوعي وللإقصدي"⁽¹⁾، وبهذا يمكن أن تتشكل القصيدة الطويلة من مجموعة متتالية من المقاطع أو اللوحات أو الصور التي قد تأخذ عناوين أو أرقاما شرط تحقيق الاتساق والترابط في الرويا أو الخطاب، ومع ذلك فإننا، لا نعدم وجود تجارب شعرية رديئة حاول أصحابها إيداع القصيدة الطويلة لكن الإمكانيات الشعرية خانتهم فجاءت تلك القصائد الطوال مقطعة، مفككة، لا رابط حقيقيا يجمع بينها، ولعدم إدراكهم أن "للتشكيل في القصيدة الحديثة وجهان: أحدهما خارجي، والآخر داخلي.

فالتشكيل الخارجي يعني بناء القصيدة بناء "متلاحم الأجزاء، متدامج المقاطع، بحيث لا يند جزء من أجزاء النص عن البناء الكلي، أما التشكيل الداخلي، فعناصره متنوعة عديدة، أبرزها عنصر الصورة والموسيقى، ومن خلال هذين العنصرين يتم التعامل الفني الجيد مع سائر العناصر المكونة للتشكيل الداخلي"⁽²⁾، وهذا يقودنا إلى أمر آخر ارتبط بتشكيل القصيدة الطويلة، لجأ إليه كثير من الشعراء، يتمثل في تقسيم القصيدة الطويلة إلى عدة مقاطع، وإعطائها أرقاما أو عناوين أو فواصل، جعلت بعض النقاد يتخذ منها مطعنا على بعض الشعراء، ودليلا على تفكك قصائدهم، وبالتالي نفى انتسابها لجنس القصيدة الطويلة، كما فعل غالي شكري حين

(1) عبيد، محمد صابر، التشكيل مصطلحا أدبيا، الأسبوع الأدبي، العدد 1124، 2008/10/25،

دمشق، اتحاد الكتاب العرب

(2) الحايي، مصدر سابق، ص 207.

حلل بعض قصائد البياتي، فذهب إلى أن قصيدته (الذي يأتي ولا يأتي) "وامثالها من هذا النمط بعيد كل البعد عن إلبوت والقصيدة الحديثة بشكل عام، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى" (1).

ونحن حين نقرأ بعض القصائد المطولة المسبوبة من ذلك النوع لا نستطيع "في الغالب الإمساك بخيط يدلنا على مفاتيحها أو مغزاها، لقد أصبحت هذه المطولات الشعرية تقليعة مغرية، جرت إليها عددا كبيرا من الشعراء المولعين بالثرثرة الجميلة، وفتحت شهيتهم إلى القول إلى أقصى مداها، وحين نحاسب هذه القصائد المطولة، وحين نتساءل إن كان هناك من ضرورة فنية أو فكرية تستدعيها نجد أنها لا تختلف عن أية قصيدة قصيرة أخرى" (2)، وقد رفض غالي شكري أن يعد قصيدة البياتي السابقة قصيدة طويلة على الرغم من مقاطعها المتعددة، ورأى "أن أمثال هذه المقاطع دليل إدانة للشاعر، لأنها لا تكاد تستقل بذاتها، ولا ترتبط بما سبقها أو لحق بها إلا التكرار الممل" (3)، والتكرار الذي يزدحم في القصيدة من غير وظيفة فنية يؤذيها ما هو إلا عبء عليها، وعامل من عوامل ضعف الاتساق والترابط، ودافع للإطالة التي لا مسوغ لها.

ومن أمثلة ذلك أننا حين ننظر في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" للشاعر محمود درويش التي يمكن أن تعد من التجارب الريادية له على طريق إبداع القصيدة الطويلة، نقف على قصيدة تتكون من أربعة وعشرين مقطعا، ومع أن هذه المقاطع العديدة لا تدعم فكرة عامة تنتظمها، وعواطف جياشة تفيض بها، إلا أن ملمحا للتفكك يبدو جليا في بعض مقاطعها، إذا نظرنا إليها بوصفها قصيدة طويلة،

(1) غالي، المصدر السابق، ص 96.

(2) العلاق، علي جعفر: مملكة الفجر، بغداد، دار الرشيد للنشر والتوزيع، 1981، ص 119-120.

(3) غالي، المصدر نفسه، ص 97.

فلا يضيرها لو تقدم بعض المقاطع بعضه الآخر، أو حتى لو خُفِ فإنه لا يؤثر كثيرا في بنية النص ومضمونه، فهو يقول في المقطع الثامن عشر:

رايتي سوداء،
والميناء تابوت
وظهري قنطرة
يا خريف العالم المنهار فينا
يا ربيع العالم المولود فينا
زهرتي حمراء،
والميناء مفتوح،
وقلبي شجرة⁽¹⁾

وهذا المقطع - كـ بعض المقاطع - يمكن أن يتقدم، أو يتأخر، أو حتى أن يحذف، أو يدمج في غيره دون أن يؤثر ذلك كثيرا في القصيدة، والحق ما ذهب إليه غالي شكري من أن صنع المقاطع الشعرية لا يخلق قصيدة طويلة ما لم تتسق بشكل متتام مع بعضها.

إلا أن هذه المقاطع قد تكون أحيانا مهمة لإعطاء الشاعر مساحة مناسبة للتحوّل إلى فكرة جزئية، أو مشهد، أو بُعد جديد من أبعاد التجربة المتكاملة، ومثال ذلك قصيدة خليل حاوي الطويلة "وجوه السندباد"⁽²⁾ فهي تتألف من تسعة مقاطع مرقمة، ولكل مقطع منها عنوان خاص به، وتتضوي جميعها تحت العنوان الرئيسي "وجوه السندباد"، والمقاطع كلها تكون مجتمعة الصورة المتكاملة لتجربة السندباد - خليل حاوي ذاته - على نحو لا يمكن معه الاستغناء عن مقطع من مقاطع هذه

⁽¹⁾ درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط2، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، 2000، ص 169.

⁽²⁾ حاوي، خليل: ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 1993، ص 204 وما بعدها.

الرحلة، وبترتيب متسلسل لا يستقيم معه تقديم أو تأخير مقطع من مقاطع القصيدة، وفي هذا المقام يمكن أن نعد التقسيم المرقم أو المعنون فضيلة وميزة للشاعر، وفي كلا الحالتين من التقسيم المعنون أو للمرقم، فإن القصيدة تبقى طويلة لكن الحكم عليها من الناحية الفنية هو الذي يختلف، ففي المقطعين الأول والثاني يتحدث خليل حاوي عن وجه من وجوه السندباد -حاوي ذاته- قبل السفر، ثم نراه في المقطع الثالث يتحدث عن وجه آخر من وجوه السندباد، يكشف عن حياة اللهو والعبث التي عاشها حاوي في بلاد الغرب، وينتقل بصورة متسلسلة إلى المقطع الرابع الذي يصف حالة الصبحو من العبث والمجون والتحول نحو حياة البحث والمعرفة، ويستمر في الحديث عن وجوه رحلته إلى أن يصل إلى آخرها "الوجه السرمدي" الذي يعبر عن مرحلة الانتصار على الزمن والخلود، الذي يتمثل في العودة إلى الوطن، والإسهام في بناء غد مشرق، يقول:

أُسْنِدِي الْأَنْقَاضَ بِالْأَنْقَاضِ
شُدُّهَا.. عَلَى صَدْرِي لَطْمَتِي،
سَوْفَ تَخْضُرُ،
غَدًا تَخْضُرُ فِي أَعْضَاءِ طِفْلِ
عَمْرُهُ مِنْكَ وَمَنِي
دَمْنَا فِي دَمِهِ يَسْتَرْجِعُ
الْخَصْبَ الْمَغْنَى،
خَلْمُهُ ذِكْرِي لَنَا،
رَجِعْ لِمَا كُنَّا وَكَانَ،
وَيَمِرُ الْعُمْرُ مَهْزُومًا
وَيَعْوِي عِنْدَ رِجْلَيْهِ
وَرِجْلَيْنَا الزَّمَانُ⁽¹⁾

(1) خليل حاوي، المصدر السابق، ص 205.

وهذا التوظيف لاسطورة السندباد تم للشاعر على نحو مترابط ومتسلسل، جعل من تجربة خليل حاوي مع هذا الرمز تجربة ناجحة، و" من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية عنوانا على مرحلة، بل من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر " (1).

وقد أدرك بعض النقاد أن محاولة تأطير القصيدة الطويلة، ووضعها في قالب محدد ذي صفات معينة وخصائص فنية ثابتة، أمر يصعب تحقيقه على نحو مرضٍ، إن لم يكن صعب المنال، ولذا كان لابد من البحث عن مخرج لهذا المأزق، فقام بعضهم في هذا السبيل بوضع تعريف كبير متشعب للتفاصيل للقصيدة الطويلة، يحاول استيعاب صورها كافة، وهو ما لمسناه عند غالي شكري و خليل الموسى، ومنهم من أدرك أهمية تفصيل المسألة لكن على نحو يحفظ لمحاولة قولبة القصيدة الطويلة أساسها، وهو ما وقع في روع عز الدين إسماعيل الذي صادف في دراسته بعض النماذج الشعرية التي تجمع بين القصيدة الغنائية - القصيرة من وجهة نظر معينة - والقصيدة الطويلة، وقاده حرصه على ربط القصيدة القصيرة بمضمون عام، بُعد تصوير الموقف عاطفي يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد " (2) إلى تقسيم القصيدة القصيرة إلى صور متعددة بدلا من أن يقر بوجود صور متعددة للقصيدة الطويلة، ونراه في سبيل هذه الغاية يمهّد للأمر كما ذكرنا من منطلق مهم أكد فيه أن القصر ليس في قلة عدد السطور، ثم في محاولة لا تخلو من الغموض وشيء من الاضطراب يقف بنا على أقسام للقصيدة القصيرة، وهي كالتالي:

● الشكل الدائري المغلق / وهو باختصار شكل تبدو فيه "القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ، ومن أمثلة ذلك قصيدة البياتي (مقاطع من السفونية

(1) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، 1978، ص 322.

(2) إسماعيل، المصدر السابق، ص 251.

الخامسة لبروكوفيف) مع أنها تتكون من ثمانية مقاطع⁽¹⁾، وكل ما نجده في هذا الشكل هو تحليل من الناقد للقصيدة يمكن أن نأخذ عليه مأخذ شتى.

• شكل يتفق في كل شيء مع الشكل السابق ولكنه يختلف عنه من حيث النهاية/والشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعرية حتى يعود من حيث بدأ، وإنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية غير نهائية⁽²⁾ وهو لا يعطي لهذا الشكل اسما محددا، ولا يمثل له بنموذج شعري معين بحجة أن هذا الشكل منتشر جدا في شعرنا المعاصر.

• الشكل الحلزوني / ويحتوي هذا الشكل على " آفاق شعرية لهذه التجربة أو الرؤية، وكل أفق فيها له وجهة، أي تكرر القصيدة عدة دورات غير مغلقة "⁽³⁾، ويمثل لها بقصيدة "أغنية للشقاء" لصالح عبد الصبور على الرغم من أنها تتكون من أربعة مقاطع طويلة نسبيا.

وتبين لنا أن هذا التقسيم يقوم على اختيار غير مسوغ للنصوص الشعرية، وتحليل يشي بوجود قلق واضطراب في بعض الأفكار، فهو مثلا يقول بعد أن ينتهي من تقسيم القصيدة القصيرة السابق إن: "البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة، مع فارق جوهري بطبيعة الحال يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة "⁽⁴⁾، ثم نراه يناقض نفسه حين يقول إن "قصيدة (الملك لك) لصالح عبد الصبور بداية طيبة في طريق القصيدة الطويلة بمفهومها الذي شرحناه، وهي وإن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة،

(1) إسماعيل، المصدر السابق، 252.

(2) المصدر نفسه، 259.

(3) المصدر نفسه، 260.

(4) المصدر نفسه، 262.

فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة، واعني بذلك المعمارية الدرامية⁽¹⁾، فهو يرى في قصيدة قصيرة بداية للقصيدة الطويلة فقط لمعماريتها الدرامية، ولقد أصاب حين ذكر البنية البسيطة للقصيدة الطويلة، وهو شكل نقره لها، لكن يبدو أن الهاجس الذي كان يسيطر على عز الدين إسماعيل في معالجته لقضايا القصيدة الطويلة والقصيرة ينطلق من ثنائية (العاطفة - الفكرة)، ولعل الصواب أنه أراد الحديث عن نوعين من الشعر المعاصر هما: شعر الفكرة⁽²⁾ وشعر العاطفة يتمثلان على الوجه الآتي:

القصيدة القصيرة ↔ (الغنائية) ————— شعر العاطفة

القصيدة الطويلة ↔ (درامية) ————— شعر الفكرة

وإذا أراد عز الدين إسماعيل أن ينكر الطول أو القصير بوصفهما مظهرًا خارجيًا مؤثرًا للنص، فإنه يتوجب عليه أن يبحث عن صفة أخرى للقصيدة غير لفظة "الطويلة" ليكون تنظيره منسجمًا مع ثنائية هيرت ريد التي سيطرت عليه، ونسأل في هذا السياق: هل تخلو القصائد العاطفية (الغنائية) على الإطلاق من وجود فكرة تنتظمها؟ وهل يخلو "شعر الفكرة" خلواً تاماً من العاطفة أو الغنائية التي هي "سمة شعرية بامتياز، إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها،... إلى وعي الغرابة الكامنة في كل مرئي أو محسوس أو مسموع، واستدراجها إلى شباك اللغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تتزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل تخترقها، وتسمي ما لم يسم"⁽³⁾ وهل تحمل دوال: "القصيدة القصيرة" و"القصيدة الطويلة" تلك المدلولات

(1) إسماعيل، المصدر السابق، 268.

(2) ورد هذا المصطلح عند عز الدين إسماعيل صفحة 250.

(3) منصور، خيرى: أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص38.

التي ينطلق منها بعض نقادنا؟ وماذا نسمي القصيدة التي تحمل عاطفة (غنائية) وفكرة (درامية) في الوقت عينه؟ هل نسميها القصيدة المتكاملة كما فعل بعض النقاد حين عرف القصيدة المتكاملة - أعتقد جازما أنه يقصد القصيدة الطويلة بدليل ما صرح به في موضع سابق - فقال: "القصيدة المتكاملة هي للقصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم للتعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة" (1)؟

ونحن في الوقت ذاته نجد من النقاد من أشار إلى تمازج الدرامي والغنائي في أعمال بعض الشعراء، ومنهم على سبيل المثال "أونيس، وتأليفه الفذ بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني" (2)، ثم لماذا لم يحاول بعض النقاد أن يقسم القصيدة الطويلة إلى أنواع، كما أُنسِمت القصيدة القصيرة؟ ويضاف إلى ذلك حاجتنا إلى الإقصرار بوجود غنائية حديثة تختلف عن الغنائية التقليدية، وتصلح أن تكون نمطا بنائيا للقصيدة المعاصرة، إننا بصورة عامة لا ننفي ولا نثبت كل ما جاء في ثنايا الكتب النقدية التي عرضنا لبعضها، بل نستضيء به للإسهام في محاولة بيان رؤية أخرى تحتكم إلى الطول بوصفه أمرا حتميا في القصيدة الطويلة، وإلى البناء من غير أن نجعل الغنائية مطعنا في القصيدة للطويلة المعاصرة، والقصيدة الطويلة التي ننظر فيها هي تلك القصيدة التي يتحقق فيها الطول - على اختلافه - بوصفه شرطا أساسيا لتكوينها متضافرا مع البناء الفني الواعي - على اختلاف أنماطه - الذي يفضي إلى عمل فني مركب ومتكامل قائم على استخدام الأدوات وتوظيف التقنيات

(1) للموسى، خليل: المكونات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، مجلة المعرفة، السنة الحادية والثلاثون (العدد 351)، 1992، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ص 87.

(2) الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995، ص 75.

الشعرية التي يتطلبها الطول لإنتاج خطاب يحمل رؤيا معينة، ويدفع تحقيقه بصورة شمولية الشاعر إلى الإطالة.

ويمكن أن تقسم القصيدة الطويلة من حيث الشكل-الطول- إلى ثلاثة أقسام، وهذه الأقسام يبقى الطول فيها معيارا نسبيا يصعب تقيده بعدد محدد من الأسطر الشعرية أو الصفحات، لكن الأمر فيه من الطول بصورة عامة ما يحقق القدر الكافي من الوقوف على نحو مستقل عند كل قسم من الأقسام التي سنوردها آنيا:

القصيدة شبه الطويلة

وهذا النمط من القصائد الطويلة قد يتسبب في نوع من الإشكال للمتلقي؛ نظراً لتحقيق طول محدود في القصيدة قد يجعلها قصيرة من وجهة نظر، وطويلة من وجهة نظر أخرى، وقد نجازف ونقول: إنها يمكن أن تكون في حدها الأدنى بين المئة والمئتي سطر شعري (تقريباً)، أو بين العشر والعشرين صفحة (تقريباً)، وهذا ما استوحيناه من قصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصبور التي ذكرنا أن عز الدين إسماعيل عذّا البداية الطيبة للقصيدة الطويلة على الرغم من طولها المحدود، وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى هذا النمط في حديثه عن أنواع القصيدة القصيرة-الشكل الحلزوني كما أسماه- و ذكرنا في موضع سابق أنه رأى في هذا الشكل أن "البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة"⁽¹⁾ فإن كان هو ينسب هذا الشكل إلى القصيدة القصيرة، فإننا نخالفه، وننسبه إلى القصيدة الطويلة ذلك أنه برز نسبته إلى القصيدة القصيرة تهيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة"⁽²⁾.

(1) إسماعيل، مصدر سابق، ص 262.

(2) إسماعيل، المصدر السابق، ص 262.

إلا أننا نرى أنه ليس هناك ما يمنع أن يتحقق في هذا الشكل فكرة موحدة ذات بناء فني متكامل مع عاطفة موحدة تنتظم للفكرة، ولا غرابة في احتواء الفكرة على عاطفة، وفي هذا الشكل أيضا تتمازج العاطفة والفكرة الموحدة بأبسط صورها في بوتقة الغنائية، أو البناء الدرامي، أو المردي، أو المركب على نحو يوحى للمتلقي أن الشاعر يملك القدرة على الإطالة، وتوظيف التقنيات الشعرية الفنية الخاصة بالقصيدة المعاصرة التي تمكنه من أن يقف بالمتلقي على خطاب يحمل رؤية معينة، ولعل هذا الحد من الطول في القصيدة هو من ما يقدر عليه الغالبية العظمى من الشعراء، لكن الشاعر الذي لا يستطيع أن يتجاوز هذا الحد من الطول الفني لا يمكن أن يعدّ من أصحاب القصائد الطويلة، وليس معنى ما سبق أن كل قصيدة من هذا الشكل هي قصيدة جيدة، فمن الممكن أن يخفق الشاعر فنيا حتى في الحد الأدنى من القصائد الطويلة.

ومن نماذج هذا الشكل نقف على قصيدة "لاعب النرد" للشاعر محمود درويش من ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، فهذه القصيدة من الناحية الشكلية تحتوي على حدّ أدنى من الطول، قد يثير حولها خلافا في ما يتصل بهذا الأمر، وهو من مثل ما لمسه عز الدين إسماعيل في حديثه عن قصيدة "الملك لك" لصالح عبد الصبور فرأى أنها "وإن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة، فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة" ⁽¹⁾، وقصيدة محمود درويش لا تنتمي للمعمارية الدرامية التي ألحّ عليها كثير من النقاد، بل إنها تمازج بين الغنائية والسرديّة والدرامية، وتتجلى فيها العاطفة الفردية الجياشة بصورة لا تطغى على الفكرة أو الرؤية التي يحملها النص، ويقدر ما فاض النص بالعاطفة الفردية، فإنه قد انتظمته فكرة موحدة، تحولت بالنص من الذاتية إلى الموضوعية من خلال ضمير المفرد المتكلم وعبر عنها الشاعر من خلال امتلاكه التقنيات الفنية

(1) المصدر نفسه، ص 268.

الحديثة للقصيدة المعاصرة، تمثل بعضها في التناص، والسرد، والحلم، والتذكر،
والنداعسي، والحوار، وشيء من الصراع، وتوظيف الرموز، والأساطير وغيرها،
يقول محمود درويش:

أنا لاعب الترد،
أربح حيناً وأخسر حيناً
أنا مثلكم
أو أقل قليلاً...
ولدتُ إلى جانب البئر
و الشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات
ولدتُ بلا زفةٍ وبلا قابلةٍ
وسُميتُ باسمي مصادفةً
و انتميتُ إلى عائلةٍ
مصادفةٍ،
وورثتُ ملامحها والصفات⁽¹⁾.

إن العاطفة الفردية التي تظهر في المقطع السابق بيناتها الغنائي ذات أهمية
كبرى في التأسيس لفكرة موحدة تشكل الهاجس الذي يورق الشاعر، وسؤال الأنا
الذي يلح على الشاعر لا ينفصل أبداً عن القضية المركزية التي يعشها، فأنا الشاعر
التي تبرز على طول النص هي الأداة التي يعبر من خلالها عن قضية الوطن
ومعنى الوجود الذاتي الذي لا يكون إلا بوجود الوطن، يقول:

(1) درويش، محمود: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي: لاعب الترد، رياض الريس للكتب والنشر،

من أنا لأقول لكم
و ما أقول لكم
عن باب الكنيسة
ولست سوى رمية نرد
مابين مفترس وفريسة
ربحت مزيدا من الصحو
لا لأكون سعيدا بليالي القمر
بل لكي أشهد المجزرة⁽¹⁾

والمكاشفة التي يضع الشاعر نفسه أمامها تكشف عن الحقيقة القاسية، التي
تمثل حقيقة وجود الشاعر، فيعترف بالتحول الحاد الذي يعيشه عبر التحول من
لاعب إلى لعبة، بل إلى رمية تجعل منه رقما يحدد قيمته الحظ فقط، فالواقع الذي
يحياه، والنجاة، وكل ما هو عليه كان مقدرا له، ولم يكن هو الذي يصنعه، والذاتية
هنا تعبر عن تحول الإنسان بصورة عامة عند الشاعر من خلال الإنسان الفلسطيني
لا إلى لاعب نرد، بل في الواقع إلى حجر نرد يُرمى به، فلا يستطيع أن يعرف إلا
مكان سقوطه. وهذا المكان ليس مكانا ثابتا. فكل إلقاء جديد لحجر النرد قد يقذف به
إلى مكان آخر، يقول:

و مصادفة صارت الأرض أرضا مقدسة
و مصادفة صار منحدر الحقل في بلد
متحفا للهباء...

و مصادفة عاش بعض الرواة وقالوا:
لو انتصر الآخرون على الآخرين⁽²⁾
لكانت لتاريخنا البشري عناوين أخرى

(1) المصدر نفسه، ص 40.

(2) درويش، المصدر السابق، ص 52-53.

فالفكرة الموحدة موجودة في النص على الرغم من الغنائية التي يعج بها، وقد استطاع الشاعر أن يخفف من حدة هذه الغنائية من خلال البناء السردى وتوظيف بعض التقنيات الشعرية المعاصرة، كاستخدام المنولوج في كثير من المقاطع، وتقنيات الحلم والتذكر، والإشارة إلى بعض الأساطير كنرسيوس وأولمب، وتوظيف بعض الرموز كأمرئ القيس، والتناص مع القرآن الكريم من خلال الإشارة إلى حادثة الإسراء والمعراج، وميلاد عيسى، وخبر موسى في جبل الطور، وغيرها، وهذه التقنيات والرموز والأساطير تتطلب من الشاعر مساحة أكبر للتعبير بها على نحو تام ومتربط.

القصيدة الطويلة

وهي القصيدة التي يبرز فيها طول نفس الشاعر، وقد تمتد لتشكّل جزءاً كبيراً من ديوان الشعر، وفيها تظهر قدرة الشاعر الحقيقية على إبداع بناء فني مركب ومتكامل، قادر على حمل أبعاد التجربة الشعرية كافة، من خلال التوزيع والتكثيف في استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة على نحو متمم ومتربط، يخدم الفكرة، ويوصل الخطاب من غير تكلف أو تعسف، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى عمل فني يتطلب جهداً كبيراً ومقدرة متميزة، وتجعله كالبناء الكبير الذي يفقد قيمته الجمالية والتكوينية إذا نقص منه حجر، أو زيد فيه آخر.

ومن النماذج الريادية التي تعدّ من بدايات القصيدة الطويلة المعاصرة قصيدة الموسم العمياء للسياب، وهذه القصيدة التي تمتد عبر مئات الأسطر الشعرية وعشرات الصفحات، نالت حظاً كبيراً من الدراسات النقدية التي خلصت إلى أن السياب في الموسم العمياء كان يسعى إلى إنتاج عمل يضاهي النماذج الشعرية الغربية المعاصرة التي قام بناؤها الفني في أحيان كثيرة على الإطالة وحشد الرموز والأساطير، ويبدو أن إغراق السياب قصيدته بهذه الرموز والأساطير جاء على حساب القيمة الفنية للقصيدة في بعض النواحي، أي أن هذا التوظيف المكثف لم يكن توظيفاً مترابطاً على نحو يحقق للقصيدة النمو الفني، فتحوّلت كثير من الرموز

والاساطير إلى عامل مرهق للمتلقي، اثر سلبا في تحقيق التواصل المطلوب مع القصيدة، إلى جانب إغراق القصيدة في بعض مقاطعها بالغنائية المفرطة على حساب الأنماط البنائية الآخر كالبناء الدرامي أو السردي، يقول السياب في المومس العمياء:

سرب من البط المهاجر، يستحث إلى الجنوب
أعناقه الجذلي.. تكاد تزيد من صمت الغروب
صباحاته المنقطعات، وتضمحل على السهوب
بين الضباب، ويهمس البردي بالرجوع الكثيب
ويرج وشوشة السكون
طلق.. فيصمت كل شيء.. ثم يغلط في جنون
هي بطة فلم انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟
ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون⁽¹⁾.

وكما كان الشاعر مغرقا في غنائيته، حريصا على القافية، كان حريصا كذلك على حشد الرموز والأساطير، ونكتفي في هذا السياق بذكر أبرز الرموز والأساطير التي وردت في القصيدة مرتبة حسب ورودها فيها، ومنها: ميدوزا، بابل، قابيل، أوديب، جوكست، مدينة طيبة وأبو الهول، المعري، أفروديت، فلاوست والشيطان، هيلين، الإله أبولو، دفني ابنة إله أحد الأنهار، كيوبيد، هابيل، ياجوج ومأجوج، أغنية شعبية.. إلخ، ولا مشاحة في أن هذا الحشد من الرموز والأساطير يحتاج إلى مساحة كبيرة للتعبير به على الوجه التام، لكن السياب ذاته شعر بنقل هذا الرموز والأساطير فعمد إلى وضع إحالات هامشية تعين المتلقي على التواصل مع القصيدة، واكتفي في بعض المواضع بتوظيف عابر لبعض الرموز أو الأساطير، ومع ذلك فإن هذه القصيدة وقصيدة "حفار القبور" للسياب "تعدان"

(1) السياب، المصدر السابق

المقدمتان الجادتان للقصيدة الطويلة الحديثة⁽¹⁾، ومن التجارب التي أسهمت في التأسيس لمرحلة أكثر نضجا في مسيرة القصيدة الطويلة.

القصيدة الديوان

وهذا الشكل من أشكال القصيدة الطويلة هو الأطول على الإطلاق، وفيه تمتد القصيدة لتشكل ديوانا كاملا، وتصبح عملا فنيا مستقلا، يعبر فيه الشاعر عن تجربة متكاملة، ويقدم من خلاله رؤية شاملة لحدث أو تجربة إنسانية، وهذا الطول يعطي الشاعر مساحة كبيرة جدا للتعبير عن أبعاد التجربة بتفاصيلها كافة، وحرية في التنوع والتلون في استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة كحشد الرموز والأساطير والانفتاح على الجنس الأدبية الأخرى والتنوع في أنماط البناء الفني وغيرها، وأمثال هذا العمل الضخم ليس الأساس فيها مناقشة الوقت الذي تستغرقه، أو الحالة الشعورية الموحدة التي تنتاب الشاعر لحظة إبداعها بقدر ما هو السؤال عن مدى الاتساق والترابط الذي يتحقق بين أجزاء القصيدة، والفكرة الموحدة التي تنتظم أجزائها كافة على نحو معماري متسلسل متناسق، إضافة إلى تكامل الخطاب الذي تحمله والرؤية التي يعاينها الشاعر.

ونعتقد أن هذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في الإبداعات الشعرية العربية بعد مروره بالشكلين السابقين، وكان ثمرة لتلك التجارب التي قدمها الشعراء الرواد والجيل الذي تلاهم من خلال الاطلاع عليها، وتمثلها، وأخذ مزاياها، وتجنب مزالقها، ولا يعني هذا أن قصائد هذا النوع كانت كلها تجارب ناجحة ومتكاملة، بل إن منها أعمالا اعتورها الضعف والقصور، وفشلت في تحقيق النجاح الذي حققته إبداعات مماثلة لها في الطول.

ومن نماذج القصيدة الديوان نقف على قصيدة "طرفة في مدار السرطان" للشاعر علي الجندي الذي وجد في تجربة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد معادلا

(1) شكري، مصدر سابق، ص 98.

موضوعيا لتجربته الخاصة، فاحتاج إلى مساحة كبيرة جدا للتعبير عن تفاصيل تجربته، فاستعار قناع طرفة، ومهد للقصيدة بدافع اختياره لهذا القناع، إذ يقول " نختلف في كثير من صفاتنا، فقد مات هو يافعا، وما زال أهرم.. إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معا عرضة للانهييار في أي لحظة، وأن "السرطان" يقرض حياتنا أبدا"⁽¹⁾، ويرى الدكتور خالد الكركي في طرفة رمزا للحيرة واستشراف المستقبل، وأزمته تكاد تكون وجودية، فهو " لم يتحول إلى رفض الجماعة، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة والظلم، وتراجع نحو العبث والإسراف "⁽²⁾، ويلجأ علي الجندي إلى بعض المغايرة والافتراق في صورة طرفة بن العبد، ليتحدث عن واقعه الخاص، فيقول على لسان طرفة:

إلى خدرك يا خولة أمضي جئتُ

طالباً بعض الحنان

حالما أن ألتقي دفنك الموعود بالراحة

أو " تقصير يوم الدجن " أو

نسيان يوم الحرب

أيام تمرست بذاتي والطلعان

و إذا قالوا جهارا: " من فتى ؟

خلت أنا .."

لكنني اليوم جبان

عرفت أوردي طعم الهوان..⁽³⁾

(1) الجندي، علي: طرفة في مدار السرطان، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1975، ص5

(2) الكركي، خالد: توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الجيل،

عمان، مكتبة الرائد، 1989، ص 112.

(3) الجندي، المصدر السابق، ص 35.

لكنه يلتقي مع طرفة في الشعور بالاغتراب في أرضه وبين قومه، مفيدا من الحالة الشعرية التي عبر عنها طرفة في معلقته، يقول علي الجندبي:

"إنني أعرف أنني صرت وحدي،

إنني أفردت أفراد البعير

صرت كالمجنوم في أهلي

فمن دنياي.. غوري" (1)

وهو في شعوره السابق يلجأ إلى التناص مع أبيات طرفة التي يقول فيها:

فما زال تشرابي للخمور ولذتي وببيعي وإنفاقي طريقي ومثلي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد (2)

وفي هذه القصيدة الديوان، لجأ الشاعر إلى تقنيات معاصرة متنوعة، أبرزها: التناص، ومزج بين البناء الغنائي والسرد، فوظف تقنيات النداعي والحلم والتذكر والمشهد والوصف واستخدم الحوار، والمونولوج ونوع في القافية والأوزان على نحو حقق للقصيدة ترابطا واتساقا، أسهم في الرقي بمعماريتها.

إن محاولة التقسيم السابقة للقصيدة الطويلة على أساس الطول الشكلي تتنبق من الإقرار بأهميته بوصفه مظهرا خارجيا لا بد من تحقيقه في القصيدة الطويلة دون أن يفصل ذلك عن ارتباط الطول بالبنية التي تتكون القصيدة الطويلة منها، وتفصيل القول ببنية القصيدة الطويلة أمر يختلف عن البحث في الأنماط الممكنة لها.

(1) المصدر نفسه، ص 15.

(2) طرفة بن العبد، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، تحقيق: تدرية الخطيب وإطفي السقال، دمشق، مجمع اللغة العربية، 1980، ص 43.

القصيدة الطويلة من حيث البنية

حين تحقق القصيدة الطويلة شرطها الشكلي -الطول- فلا بد أن يقترن ذلك بالنظر إلى مضمونها وبنائها، ولا نقصد في هذا المقام تحليل الرؤية التي تحملها، ولا الكيفية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته والأدوات التي يستخدمها - على أهمية ذلك في كل قصيدة - بقدر ما نقصد الحكم العام على تلك القصيدة من حيث قدرتها على تحقيق الغاية منها، وتبرير الطول الحاصل فيها، ونقدر أن بيان مضامين القصيدة للطويلة، وأنماط بنائها وتشكيلاتها، وتقنياتها الفنية تحتاج إلى دراسة متأنية، وعليه فإننا نرى أنه يمكن أن نقسم القصيدة الطويلة من حيث البنية العامة إلى قسمين: قصيدة طويلة سطحية، وقصيدة طويلة نامية، ونحاول بهذا التقسيم الابتعاد عن أي تأطير فني للبنى التركيبية التي تقوم عليها القصيدة المعاصرة، وعلى نحو خاص البناء الدرامي الذي استندت إليه كثير من التقسيمات كما في تقسيم بعض النقاد القصيدة الطويلة إلى: قصيدة طويلة وقصيدة مطولة، وكذلك في تقسيم آخر يرى أن القصيدة الطويلة تقسم حسب البنية إلى قسمين: البنية الدرامية البسيطة، والبنية الدرامية المعقدة⁽¹⁾، وعلى الرغم من أن التقسيم الأخير يستحق النظر إلا أننا نرى أنه يمكن أن يكون تقسيما خاصا بالقصيدة الدرامية لا القصيدة الطويلة، والقصيدة الدرامية تقع ضمن نطاق القصيدة الطويلة لا العكس.

القصيدة الطويلة السطحية

وهي تلك القصيدة التي تفشل في التعامل مع الطول، واستثمار المساحة التي تستغرقها للتعبير عن رؤيتها، فيتحول الطول فيها إلى عبء يتقلها، ويفقدها كثيرا من فنياتها، ويعود هذا للفشل إلى عدم مقدرة الشاعر على التحكم ببناء القصيدة الطويلة ومعماريتها، فتحول القصيدة إلى حشد من الكلمات والجمل، تنفق إلى

(1) عبد الفتاح، كاميليا: القصيدة العربية المعاصرة، الإسكندرية، دار المطبوعات الجامعية، 2007

الاتساق والترابط، ويعجز الشاعر فيها ان يوظف التقنيات الشعرية المعاصرة على النحو الذي يتطلبه الطول، أو قد يصعب عليه التنوع في أنماط البناء المتاحة له، فيقوده قصور أدواته الفنية، وعدم اكتمال رؤيته إلى الصنعة المموجة، أو التكرار للممل، أو الإسقاطات غير الواعية، وعندها يقع المتلقي فريسة للملل والتكرار، ويعود من القصيدة بخيبة أمل عندما يرتاد هذه المساحة الطويلة من التعبير، ولا يصل إلى شيء مميز، أو حتى مبرر للإطالة، والحقيقة أنه لا يمكن أن تجتمع الصفات السابقة جميعها في نص واحد وإلا ما بقي من الشعر شيئاً.

وهذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في جزء من المحاولات الريادية، ومحاولات بعض الشعراء الذين تنصف القدرة التعبيرية لهم بالقصر، فاستعصت عليهم الإطالة الفنية، ولم يكن لقصائدهم الطويلة نصيب من الطول سوى الاسم، ومن نماذج هذا النوع من القصائد الطويلة قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي" لعبد الوهاب البياتي. فالقصيدة التي أرادها الشاعر سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية عجزت عن تقديم سيرة الخيام على النحو الذي أراده الشاعر، فوقع نهبا للكلمات الثورية التي راحت تتكرر في جميع مقاطع القصيدة، وتحولت في بعض الأحيان إلى سباب وشتم، وأسلمته دون وعي-أو ربما بوعي- إلى أسر القافية التي أثقلت القصيدة في كثير من المقاطع، يقول البياتي:

لسانها الثرثار

يقطع فيه خشب للتأبوت

خيوط العنكبوت

تلتف حول هذه الذبابة

أيتها السحابة

لتغسلني نواذب المدينة الثرثرة

وهذه القذارة

كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابور

على ظهور الصافيات وعلى أجنحة الطيور
البشر الغانون

يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسر للزجاج⁽¹⁾

وغالبية مقاطع القصيدة مثقلة بأمثال هذه القوافي المرهقة، أما سيرة الخيام التي قصد البياتي إلى إعادة صياغتها، فإنها اختلفت تماماً، ولم يستطع أن يستثمرها بصورة فنية وافية، ولم تستطع المقاطع الشعرية -على كثرتها- أن تحقق فيما بينها ذلك الترابط والانسجام، الذي تتطلبه بنية القصيدة الطويلة إلى الحد الذي يمكن للقارئ أن يحذف منها، أو يبذل ترتيبها دون أن يؤثر ذلك شيئاً في بنائها، كما أن كثيراً من الصور والرموز والأساطير التي احتوتها القصيدة لم تؤد إضافة فنية حقيقية، وإنما جاءت في كثير من الأحيان على صورة "إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة محدودة الفاعلية"⁽²⁾ كشفت أن الشاعر كان يسعى إلى أن "يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشواً، ويرهق قصيدته بهذا التصوير التاريخي المباشر،... دون أن يمنح طاقة فنية تبرز روحها وأهميتها في حاضرنا"⁽³⁾، وكثير من صور القصيدة "التي كانت رؤيا عذراء ذات يوم أضحت مألوفة وعادية وممضوغة،... بل إن طول (الذي يأتي ولا يأتي) يفقد حتميته

(1) البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية-الذي يأتي ولا يأتي، ج2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص65-66.

(2) رحاطة، أحمد:توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، عمان، دار البيروني للنشر، 2008 والتوزيع، ص56.

(3) حداد، علي:أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص112.

وتبريره منذ اللحظة الأولى التي يبتعد فيها عن التركيب البانورامي المعقد للقصيدة الحديثة" (1).

القصيدة الطويلة النامية

وهي تلك القصيدة التي يبرز فيها وعي الشاعر بالقيمة الحقيقية التي تعطيها الكلمة للقصيدة، فلا يظهر فيها إقحام للصور والتراكيب والرموز والأساطير، وتأتى بنفسها عن التكرار الممجوج للصور والتعابير، أو الإسقاطات المستهلكة للرموز والأقنعة، ويبدو الطول فيها مبررا، بل مطلبا أساسيا لاستيعاب جوانبها كافة، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى لوحة فسيفسائية، لا تكتمل إلا مع آخر قطعة تتطلبها اللوحة، فلا مجال فيها للزيادة أو النقصان، أو تغيير قطعة مكان أخرى.

وهذا العمل الفني النامي والمتكامل لا يتحقق إلا بين يدي شاعر يمتلك الأدوات الفنية اللازمة لإتمام معمارية هذا العمل، ويعي وعيا تاما بنمط البناء الفني الذي تتطلبه القصيدة، ويُقدّر أن الوصول إلى الرؤيا المتكاملة -لا إلى الطول- هو المنطلق الذي يجب أن يبدأ منه لإنجاز عمله الفني.

وفي شعرنا العربي المعاصر نماذج عديدة لقصائد طويلة متكاملة نقف على نموذج منها للشاعر محمود درويش في قصيدته "الجدارية"، تلك القصيدة الديوان التي يعاين فيها الشاعر معنى الوجود وفلسفة الموت بعد تجربة خاصة له معه، ويبحث في أسرار الحياة ليخلص إلى فلسفة خاصة للكون ترقى بالذاتية إلى الموضوعية، يقول:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما فكرة. لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب..

كأنها مطرٌ على جبل تصدع من

(1) شكري، للمصدر السابق، ص 98.

تفتحُ عشيةً،
لا للقوة انتصرت
ولا العدل التريد
سأصير يوماً ما أريدُ⁽¹⁾

واستطاع الشاعر على الرغم من الطول الواضح للقصيدة أن يحافظ على جماليات القصيدة الطويلة من خلال البعد عن التكرار، وابتداع الصور الفنية الخاصة، والتجديد في التعامل مع الرموز والأساطير، والتنويع في أنماط البناء الفني، فنجد مثلاً يلجأ إلى البناء السردى من خلال تقنيات التكرار والتداعي والحلم والارتداد والمشهد، وللزمان والمكان وغيرها، ومن ذلك أيضاً استخدام المنولوج الداخلى، كما في المقطع الذى يقول فيه:

أنا من يحدث نفسه:

يا بنت: ما فعلت بك الأشواق ؟
إن الريح تصقلنا وتحملنا كرائحة الخريف،
نضجت يا لمرأتى على عكازتى،
بوسعك الآن الذهاب على "طريق دمشق"
وانتة من الرؤيا ملاك حارس

وحمامتان ترفرفان على بقية عمرنا، والأرض عيدٌ...⁽²⁾

ومن التنويع في الأساليب الشعرية التي تظهر في الجدارية استخدام الشاعر الحوار الذى لا يخلو من بعد درامى - على الرغم من الصراع المحدود في

(1) درويش، محمود: جدارية محمود درويش، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2000، ص

(2) درويش، المصدر السابق، ص 38.

الاحداث - يسهم في رفع القيمة الفنية لبناء القصيدة، ويخفف من وقع الغنائية فيها،
يقول محمود درويش:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

هل أنت ابن سجاني القديم ؟

نعم!

فأين أبوك ؟

قال: أبي توفي من سنين

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.

ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني

بان أحمي للمدينة من نشيدك...

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

في نفسك ؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك.

قلت: لم تكن قد ولدت

فقال: لي زمن ولي أزلية،

و أريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

و حائط أورشليم

فقلت: كن من أنت. لكنني ذهبتُ.

و من تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي

فقال: كفى ! ألفت اسم للصدى

الحجري ؟ لم تذهب ولم ترجع إذا.

ما زلت داخل هذه اللزنة الصفراء

فاتركني وشائي !

قلت: هل ما زلت موجودا

هنا ؟ أنا طليق أو سجين دون

أن أدري. وهذا البحر خلف السور بحري ؟

قال لي: أنت السجين، سجين

نفسك والحنين. ومن تراه الآن

ليس أنا. أنا شبحي

فقلت محدثاً نفسي: أنا حي⁽¹⁾.

وفي القصيدة أساليب وتقنيات أخرى لا يتسع المقام للوقوف عليها لكثرتها ولطول القصيدة، لكنها تكشف عن القدرة الفنية، والوعي الذي بلغته قصائد محمود درويش المتأخرة إذا ما قورنت بتلك التي أشرنا إلى إحداها في المراحل الأولى من تجربته الشعرية.

وقد بينت لنا هذه الوقفة أن مصطلح (القصيدة الطويلة) من المصطلحات التي لفّ دلالتها شيء من الغموض الذي احتاج إلى بعض التوضيح لبيان حقيقته وتجليته، وتأتى الإشكالية الكبرى لدلالة هذا المصطلح عبر الموقف النقدي لثنائية التشكيل والرؤية، ذلك أن لفظة (القصيدة) ترتبط ارتباطاً أولياً بالرؤية أوثق من لفظة (الطويلة) التي تفتح أفقا أرحب باتجاه التشكيل، فيتطلب الأمر التوفيق بين اللفظتين للوصول إلى دلالة جامعة مانعة للمصطلح تراعي الرؤية والتشكيل.

وكثير من المعالجات للدلالة للمصطلح في الدراسات النقدية -الغربية أو العربية - لم تحفل كثيرا بالأسس أو المسوغات التي قام عليها استدعاء النماذج الشعرية التي تم الاستشهاد بها عند الوقوف على القصيدة الطويلة، وهذا مزلق خطير أدى بدوره إلى الإسهام في زيادة الإشكالية، كما أن نقادنا العرب الرواد - كثير منهم يعدون من كبار النقاد - تابعوا النقاد الغربيين - في كثير من الأحيان دون مناقشة - في جل ما صدروا عنه في تنظيراتهم النقدية التي دارت حول

(1) درويش، المصدر السابق، ص 94-96.

القصيدة الطويلة، وهذا انسحب بدوره على النقاد العرب الذين جاءوا بعد النقاد العرب الرواد إلا في مواقف محدودة وأنظار جزئية.

وارتبط بإشكالات القصيدة الطويلة محاور عدة، من أبرزها: ثنائية الغنائية والدرامية، وثنائية العاطفة والفكرة، وبقيت هذه المحاور تشكل الفلك الأوحد الذي تدور حوله جل الدراسات التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة، حتى كانت القصيدة الطويلة تعادل القصيدة الدرامية، كما صرح أو ألمح بعض النقاد العرب، وهو ما نفينا، ووجدنا أن في الأمر منة لمحاولة تقسيم القصيدة الطويلة من حيث التشكيل والبنية، تسهم في لم كثير من التساؤلات التي قد يثيرها الطول بوصفه مظهرا خارجيا غير ثابت أو محدد، والبنية التي قد تعبر عن رؤية نامية وأخرى سطحية.

وقد أتاح تشكيل القصيدة المعاصرة للشاعر أن يتخير الطول والحدود التي تكفي للتعبير عن تجربته الشعرية، فظهرت تشكيلات شعرية ذات طول محدود، يمثل الحد الأدنى من الطول، ووقفنا على تشكيلات شعرية طويلة لا مراء في طولها، وكذلك وقفنا على القصيدة التي امتدت لتشكيل ديوانا مستقلا أو عملاقا بذاته، وهذه التشكيلات الخارجية لا تنفك تتحد بالبنية التي تكون القصيدة الطويلة، وهي إما أن تكون بنية مسطحة تعبر عن تجربة غير متكاملة دون أن يكون للطول فيها ذلك التأثير المطلق، أو أن تكون ذات بنية نامية بصرف النظر عن حدود الطول التي وجدت بها.

وهذا يفتح لدينا الأفق إلى سؤال آخر يرتبط بالقصيدة الطويلة، وهو: ما العوامل التي جعلت الشاعر / القصيدة يميل إلى الطول ؟ وما صلة هذه العوامل بتشكيل القصيدة ؟ وما صلتها برؤاها ؟

المبحث الثاني

عوامل ظهور القصيدة الطويلة

كان وراء ظهور القصيدة العربية المعاصرة -بصورة عامة- مجموعة من العوامل المتنوعة التي أسهمت في نشأتها وتطورها في مدة زمنية محدودة، وكان لظهور القصيدة الطويلة عوامل خاصة قد تتقاطع في بعض جوانبها مع عوامل ظهور القصيدة العربية المعاصرة وهو أمر يبدو منطقيا جدا بوصف القصيدة الطويلة صورة من صور القصيدة المعاصرة، وهذه العوامل على تنوعها فإنها قد تتداخل مع بعضها بعضا أو تتزامن أو تتعاقب على نحو يجعل الحدود الفاصلة بينها تختفي في مواضع وتظهر في مواضع أخرى، ولعل العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية والفكرية هي أبرز العوامل التي أسهمت في ظهور القصيدة الطويلة، ونحاول أتيا أن نلقي نظرة على تلك العوامل.

العوامل الفنية

لعل البحث عن التميز الفني من أبرز العوامل التي دفعت بعض الشعراء المعاصرين لإطالة بعض قصائدهم بتأثير اتجاهات فنية سائدة، وهذا يدفعنا إلى التذكير ببعض الآراء التي عرضنا لها في التمهيد، وفيها يرى بعض النقاد أن القصيدة الطويلة المعاصرة قد ظهرت بتأثير أجنبي محض، وهذا يسلمنا إلى عامل فني من عوامل ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يتمثل في تأثير النماذج الشعرية الأجنبية وتمثلها، والتأثر بالتجارب التي أبدعها الشاعر الغربي.

ويرتبط الحديث عن التأثر بالقصيدة الأجنبية بالبدايات التي ظهرت عند شعرائنا الرواد الذين أظهروا إعجابا شديدا بتلك النماذج الغربية وصرحوا بتأثيرها في أعمالهم كقصائد ت.س. إليوت، وجون كيٲس، وأيڤيث سيتويل، ويونليز ولامارتين ولوركا وغيرهم، فبدر شاكر السياب على سبيل المثال أراد في مرحلته

الأولى " أن يعرف بالقدر على القصائد الطويلة"⁽¹⁾ بعد أن " نشأ معجبا ببعض القصائد الأجنبية الطويلة "⁽²⁾ ، فحاول محاكاتها وتقليد بنائها كالأرض الياب التي اعتقد السياب أنها " هي التي كسبت لصاحبها تلك الشهرة "⁽³⁾ .

ونقف مع نموذج للتأثر بالقصيدة الأجنبية للطويلة في قصيدة " الأسلحة والأطفال " لبدر شاكر السياب، فهذه القصيدة التي تُعدّ من بدايات القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يبدو واضحا فيها التأثير بالأعما الغربية الطويلة إذ نجد السياب يتكئ في كثير من جوانبها على الشاعر الفرنسي (أراغون)، إذ لمح -السياب- لديه ما يمكن أن يتطور إلى قصيدة طويلة، ومن المحقق أنه كان قد عرف "عيون إلزا" لذلك الشاعر،...، ولقصيدة عيون إلزا عنوان فرعي هو "الحب والحرب"، وهذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السياب في قصيدة الأسلحة والأطفال، وكان الجو في قصيدة أراغون يسيطر على نفسه "⁽⁴⁾، بل إن كثيرا من صوره مأخوذة من نص أراغون وإن حاول تغييرها كما في صورة القبرة عندما استعارها من أراغون ووضعها في أبيات لشكسبير من مسرحية روميو وجولييت، يقول السياب:

زهور ونور

وقبرة تصدح

و نقاحة مزهرة

لخفق العصفير فيها

صدى قبلة الأم تلقى بنيتها

(1) عباس، المرجع لسابق، ص 157.

(2) المرجع نفسه، ص 157.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

(4) عباس، المرجع لسابق، ص 184.

- "دعيني أقل إنه البلبل

.. وإن الذي لاح ليس للصباح " (1)

ويتجلى هذا التأثير بالنماذج الغربية في الأسلحة والأطفال -إضافة لما سبق-
في رجوع السياب إلى قصيدة أدب سيتويل أم ترثي طفلها ويأخذ منها على نحو
حرفي كما في المقطع الذي يقول فيه:
و من يفهم الأرض أن الصغار
يضيقون بالحفرة الباردة
إذا استنزلوها وشطّ المزار
فمن يتبع الغيمة الشاردة
ويلهو بقط المحار ؟ (2)

ويظهر في القصيدة من باب التأثير بالنماذج الغربية ذلك الحشد الكبير من
الرموز والأساطير والتناصات، كمكبث وقصته لدى شكسبير، وروبير بطل الثورة
الفرنسية، وإلوار الشاعر الفرنسي، وغير ذلك كثير.
ليس السياب وحده من الشعراء الرواد من تأثر بالنماذج الغربية، فهناك
البياتي وصلاح عبد الصبور وسواهما، ومع ما يمكن أن يسجل على هذه النصوص
من مأخذ إلا أن لها أهمية فنية كبرى ذلك أنها شكلت البدايات التي مهدت الطريق
لإنتاج القصيدة الطويلة، وتحولت بها نحو البحث عن الخصوصية والهوية، وما
كان للقصيدة الطويلة بصورتها الإبداعية أن تصل إلى تميزها دون المرور بهذه
المرحلة من التقليد والمحاكاة في بعض الجوانب.

(1) السياب، الديوان، 298.

(2) المصدر نفسه، 304.

ومن العوامل الفنية التي أسهمت في ظهور القصيدة الطويلة المعاصرة في الشعر العربي توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة، والتجديد في أنماط البناء الفني، كاستخدام تقنية القناع وتوظيف الأسطورة، والحكاية الشعبية، والتعبير بالرمز، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى من رواية وسيرة ومسرح وغيرها، إن كثيرا من التقنيات السابقة تستلزم أن تكون القصيدة أطول، فالأقنعة والرموز والأساطير والحكايات الشعبية تحتاج إلى مساحة واسعة من التعبير للنهوض بالتجربة المعاصرة بأبعادها كافة وبالتالي فإن مساحة الإسقاطات التي يقيمها الشاعر لابد أن تغطي القناع أو الرمز أو الأسطورة على نحو متكامل.

إن كثيرا من التقنيات الشعرية المعاصرة تميل إلى البعد عن الغنائية والذاتية المفرطة، وتميل أكثر للموضوعية والقرب من أنماط للبناء السردى أو الدرامى، وهذه الأنماط تحتاج أيضا إلى مساحة أكبر للتعبير، والتقنيات السابقة ليست مخصوصة بالقصيدة الطويلة لكنها أسهمت بصورة مؤكدة في أن تطول القصيدة المعاصرة.

والنماذج التي تصلح للاستشهاد بها على هذا الأثر الفني كثيرة نقف منها على قصيدة "حصار قرطاج" للشاعر عز الدين المناصرة، فالقصيدة تقوم على استدعاء حدث تاريخي وقناع لإسقاط التجربة الحديثة عليهما، فيستحضر الشاعر من تاريخ روما القديم وقرطاج خبر "هنيبعل" مع رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس، ومن الحدث المعاصر الرئيس الراحل ياسر عرفات إيان وجوده في تونس والمفاوضات السرية التي كانت تجري مع الدول الغربية، يقول المناصرة:

قال هاني لبعل للذوايات في الفجر

هل غربتي قد تطول

رشف الكأس ثم ارتجف

حاصرته طيور الذهول⁽¹⁾

ثم يلجأ إلى أسلوب القطع فينتقل بالمشهد من الحدث التاريخي إلى الحدث المعاصر، يقول:

فجأة

فجأة أومضت الخليل

صار قلبي رخام

كومة من ضجر

صار قلبي حجر⁽²⁾

ثم يعمد الشاعر إلى استدعاء رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي خرج يطلب ثأراً وملكاً، ومات مسموماً في بلاد الروم في محاولة من الشاعر تحذير الرئيس عرفات من خطر الغرب على القضية، يقول:

نحاول ملكاً... وقد لا نموت

بثوب السموم الذي أرسلته لنا الروم.

.....

يا امرأ القيس

ما لي أراك حزينا صموت

البلاغة نمتها واسعة

يا امرأ القيس

إن شئت قرطاج، لا بد من شوكة

و لا بد أن تتغفر قبل الوصول

(1) المناصرة، عز الدين (2006). الأعمال الشعرية، حصار قرطاج، ط1، ج2، عمان: دار

مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص298.

(2) المصدر نفسه، ص298.

يشد ذراعك رمل
يناديك نيل
يا امرأ القيس إن السموال تاجر أسلحة
و اسمه صموئيل
و البلاغة سيف عتيق كسول
دمها خدر من كحول
و دمي من جراح الخليل.⁽¹⁾

يضاف إلى ذلك كثير من الرموز والإشارات التي يحملها النص وتجعل الإطالة ملحاً أساسياً ليتمكن الشاعر من توضيح الغاية من استدعاء هذه الرموز والحكايات على النحو الذي يتطلبه العمل الفني المتكامل. لقد أسهمت هذه العوامل الفنية في تحرير الشاعر العربي من هيمنة الثقافة الغربية بما فيها من رموز وأساطير وأقنعة لا تمت لهويته العربية بصلة، ودفعته للرجوع إلى تراثه واكتشاف ما فيه من طاقات فنية وقدرات تعبيرية تحملها الرموز والأساطير والسير والحكايات التي تنتسب إلى الثقافة العربية، وكان لهذا الأمر أثره الكبير في تجاوز تأثير النصوص الغربية وتحقيق الاستقلالية للقصيدة العربية المعاصرة.

العوامل السياسية

كان الواقع السياسي الذي مرت به الأمة العربية في القرن الماضي ويدايات الحاضر عاملاً مؤثراً في الاتجاهات الأدبية وأبنيتها بصورة عامة، وكان لهذا الواقع أثره في توجه الشعراء المعاصرين نحو القصيدة الطويلة، ذلك أن الأحداث الجسام التي هزت الأمة العربية كانت من الشدة والحنف بمقدار يتطلب وقفة

(1) المرجع نفسه، ص 300-301.

مطلوبة، وتاملا متانيا لاستيعاب الاحداث، وتحديد الاسباب والنتائج، ولعل ابرز الأحداث السياسية هي تلك التي اتصلت بحركات التحرر في أقطار الوطن العربي، ونكبة عام 1948، ثم نكسة حزيران 1967، واجتياح بيروت في مطلع الثمانينيات، وحرب الخليج الثانية وما تخلل ذلك أو تلاه من فساد سياسي على مستوى السلطات ورموزها وممارساتها الظالمة.

ويرى كثير من النقاد أن حرب حزيران عام 1967 كان لها أثر كبير في التحولات التي طرأت على صيغ التعبير الشعرية وأساليبها، إذا شاع بعدها استخدام الألقعة والرموز التراثية ذات الدلالات الخصبة والطاقات الإيحائية المتعددة " ومن ثم ازداد تشبثه - الشاعر المعاصر - بجنوره القومية، يحاول أن يتكى عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء والسلوى " (1).

والنماذج الشعرية التي دارت حول هزيمة 1967 وتبعاتها كثيرة جدا نذكر منها على سبيل المثال المسرح والمرابا لأونيس، وقصيدة الجهات الأربعة لمحمد عفيفي مطر، وقصيدة عودة فبراير وفبراير الحزين لأحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وقصيدة أيلول لأمل دنقل وهوامش على دفتر النكسة لنزار قباني وغيرها، ونقف مع نموذج للشاعر علي الجندي من ديوان الحمى الترابية في قصيدته الطويلة - 127مقطعا - رباعيات طائشة، يقول في القسم الذي يحمل عنوان "بعد 5 حزيران":

"أوف" تنتاهي من آخر أعماق النفس

من مستنقع حزن يتسرب في الظلمة لا تكشف زيف ترسبه الشمس

لكن من يقسر "أوفا" تنتاهي من آخر أعماق القلب

أن تهمد، أن ترجع، أو تصبح زغرودة

(1) علي عشري، المرجع السابق، ص 52.

و الإنسان المعلق إذا ما راوده كره أو حب
لا يمكن إلا أن يطلق من شفة جراح مسدودة
"لؤفا" تقضحه، أو تمنحه شيئاً من رعب⁽¹⁾

ومن الأحداث السياسية الكبيرة التي دفعت القصيدة لتطول اجتياح بيروت،
وما حل بها من دمار وخراب كان له أكبر الأثر في نفس الشاعر المعاصر الذي لم
يشف بعد من جراحه السابقة، ونقف مع نموذج من نماذج القصيدة التي طالّت لهذا
الدافع السياسي عند الشاعر الراحل ممدوح عدوان يتمثل في قصيدته "قصيدة
ينقصها شهيد" من ديوان أبدأ إلى المنافي، وفيها يقول:

هي ورقة من توت
كان اسمها بيروت
سقطت فما عرت سوى التابوت
ما غادر الشعراء من مترم
وقصيدتي لم تكتمل
ما زال ينقصني شهيد
ما زال نصف القول محتقنا
ويحرق لي فمي
ما زال باب الجرح مفتوحا
و هذي الأرض لم تشرب دمي
و الشعر يطلب جثة معروفة
تأتيه قافلة من الشهداء من بيروت
لكن لم يزل عندي يطالب بالمزيد

(1) الجندى، علي. (1998). الأصيل الكاملة - الحمى الترابية، ط1، ج1، بيروت، دار عطية
للنشر، ص251.

(1) أحتاج من وطني شهيدا

والقصيدة ثورة وبركان من الحزن والألم تتفاعل في نفس الشاعر وفجرها
سقوط ورقة التوت المتمثل في اجتياح بيروت، فعادت جراح الشاعر في فلسطين
والأمة ليستند نزفها، بل إن الدمع في عينيه كان حاضرا ويحتاج فقط لما يطلقه،
يقول:

دمعي كان يملأني على مرأى بلادي
كنت محتاجا إلى عذر لأذرفه،
فلا يكفي الدلاع الموت في الجسد الفلسطيني
صار علي أن أجد الشهيد لأهل قريتنا
و إلا فلنشمر للسباق
لحضن ملجئنا الطريد
سأعبي الكلمات أضرحه
تليق بمجد من صنعوا لنا في الشعر
ديوان المفخر والتهاجي والوعيد⁽²⁾

ومن العوامل السياسية المهمة التي أسهمت في إطالة القصيدة العربية
المعاصرة القضية الفلسطينية ومعاناة الشعب الفلسطيني، فاحتاج الشاعر العربي
إلى مساحة كبيرة تستوعب انفعاله وإحساسه بفداحة الواقع الذي يحياه الفلسطيني،
ومن النماذج التي طالت للتعبير عن هذا الشأن قصيدة انتقام الشنفرى للشاعر سميح
القاسم الذي يتخذ من الشاعر الجاهلي الشنفرى وقصته مع "بني سُلَمان" قناعا
يختفي خلفه ليعبر به عن الظلم الذي يعيشه الفلسطيني وسعيه للثأر، يقول القاسم:

(1) عدلون، ممدوح(1992)، أبداً إلى المنافي- قصيدة ينقصها شهيد، ط1، قبرص -ليماسول، دار
الملتقى للنشر، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص59.

و للشمس أمر
و للقدس دهر
يحاذر حيناً وحيناً يجاهر
و شعب على العصف والخسف صابر
و للقدس جرح يهز للضماثر.. وما من ضماثر
نريني يا أم واسترسلني جثة في كتيب
نريني ليأسي وغرمي
وقوسي ومهمي
ويأسي وغمي
إذا حرموني الحبيب، فإنني المحب وإنني الحبيب
وماض وحاضر
ومستقبل في غيابة هذا الزمان للمغامر
"دعيني وقولي بعد ما شئت، إنني
سيفدى بنعشي مرة فأغيب "
هو الثأر يقسم لن أرجئه
بما يتموني وما شردوني وما استعبدوني
سأقتل منهم مئة⁽¹⁾

وقد حظيت القضية الفلسطينية بقسم كبير من همّ الشاعر العربي المعاصر
واهتماماته، وصارت قبلة تستقطب مؤملي الوحدة العربية.

ومن العوامل السياسية التي أثرت في الشعراء وجعلت قصائدهم تطول حرب
الخليج الثانية، فقد كان الحدث جللاً وتداعياته كبيرة جداً لم تقتصر على العراقيين

(1) القاسم، سميج(1984). جهات الروح - انتقام للشنفرى، ط1، اللانقبة - سورية، دار الحوار،

أو الكويتيين، ومن الذين عبروا عن هذه الحرب خالد البرادعي في قصيدته الطويلة "فاطمة والأمير العربي" التي يؤسس لها بعبئة نصبة توضيحية يقول فيها: " كتبت هذه القصيدة عندما سال الدم العربي بالسيف العربية، لحظة استيقظت الجاهلية الأولى ودفعت عرب العراق لغزو عرب الكويت، وكانت تلك الحرب الكارثية التي أسميت "حرب الخليج الثانية" التي ترتب عليها هدر إمكانات وضياح طاقات وتأجيج أحقاد وأفرزت الحصار لشعب والهلاك وزرعت الخنجر الجاهلي بين العرب والعرب، يقول الشاعر:

أيعقل أن ينكفي هذا الطريق على نفسه بغتة
وتعود المصاحف ثانية
لتغطي رؤوس الرماح
تحسست في جسدي ألف جرح من الغرباء
وجرحين داخل القافلة
شممت بنزفهما -غير رائحة الغدر-
رائحة العائلة
فمن يتطوع منهم لتضميد جرحي
قبل الوصول إلى هوة المهزلة
و من يستر العار
قبل انتشار مآقيه في الحقبة المقبلة ؟⁽¹⁾

ويستمر الشاعر عبر القصيدة بإدانة الحدث والاستهجان بل يبلغ حالة من الذهول وعدم التصديق أن الدم العربي يمكن أن يهون على الدم العربي، يقول:

(1) البرادعي، خالد محي الدين (1998)، أوراق من هذا العصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 259-260.

فطيمة يملؤني الصحو حتى التمزق قهرا
وامشي على شفرة الضوء
منذ استقلت جميع الجسور
ما بين أهلي وأهلي
وكل الخناجر أبناء عمي
معرشة في طريقي
و الرجوع إلى الخلف هالوة
و الأمام عماء
أفاطم جسمي حمولة قافلتني في العراء
وعيني مبللة في مشاهد قتلى
وطقس البكاء
كبير على عاشق الصبح مثلي⁽¹⁾

ومن العوامل السياسية التي أسهمت في أن تطول القصيدة التحول إلى إدانة الواقع السياسي العربي بصورة عامة، وتمثلت هذه الإدانة بالتحريض ضد الفساد والظلم والتعسف الذي مارسه كثير من الأنظمة العربية ضد أبنائها، ورفض الإرهاب الذي لحق بمتقيها في ظل واقع التكسار والضعف والهزيمة الذي رأى فيه بعض الشعراء أن الأنظمة السياسية هي التي جنته على شعوبها، وكذلك الدعوة إلى نبذ الخلاف والعمل على الوحدة لتحرير الأراضي المغتصبة وطرد العدو المحتل، وقد أكثر الشعراء من التعبير عن بطش السلطة وفساد الحياة السياسية ومن الذين عبروا عن الموقف القمعي للسلطة تجاه المثقف العربي أدونيس في ديوان المسرح والمرابا يقول في قصيدة 'مرابا وأحلام حول الزمن المكسور' من مرآة السيف:

(1) المصدر نفسه، ص 261-262

- هل قلت إنك شاعر ؟

من أين جئت ؟ أحسن جلدك ناعما..

سيافُ تسمعي ؟

وهبتك رأسه،

خذه، وهات الجلد واحذر أن يمسّ الجلد

أنشهى لي وأغلى...

سيكون جلدك لي بساطا

سيكون أجمل مخمل،

هل قلت إنك شاعر ؟ (1)

ولا نسمع في القصيدة سوى صوت الحاكم ولعل هذا الأسلوب يأتي للكشف عن "هيمنة الحاكم على المناخ السياسي العربي، كما يبدو كاشفا لغياب الحوار الحقيقي بين الأطراف في المجتمع" (2).

العوامل الاجتماعية

كان للتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية أثر واضح في مختلف مناحي الحياة، والناحية الأدبية منها خاصة، وهذه التغيرات التي نتجت عن مجموعة من المؤثرات كان في مقدماتها التقدم الحضاري الذي بدأت تشهده البشرية، وانفتاح المجتمعات العربية على نظيرتها الغربية من خلال التواصل والاطلاع على الحضارة الأوروبية عبر الإرساليات والبعثات العلمية، والحملات الاستشراقية والتبشيرية، والثورة المتسارعة لوسائل الاتصال، وحركات الترجمة وغيرها.

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد (1988)، المسرح والمرايا- مرآة المياف، بيروت: منشورات دار الآداب، ص 65.

(2) عبد الفتاح، للقصيدة العربية المعاصرة، ص 766.

وكان للاوضاع السياسية التي سيطرت على المجتمعات اثرها الواضح في إحداث نقلة واسعة في نوعية الفكر الاجتماعي العربي، فبدأت رياح التغيير والتحول تهب على كثير من المفاهيم والقيم الاجتماعية التي كان تسود من قبل، وبطبيعة الحال كان الشاعر العربي جزءا من هذا المجتمع. ومن أبرز العوامل الاجتماعية التي كان لها أثر في أن تطول القصيدة العربية قضايا الفساد الاجتماعي ورفض الظلم والمطالبة بالعدل، وهذا العامل ظهر أثره في وقت مبكر لدى شعراء مرحلة الريادة الشعرية المعاصرة كما نجد عند الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته الطويلة "الموسم العمياء" وقصيدة "حفار القبور"، فكلتا القصيدتين تعبران عن وقع لنموذج اجتماعي تعرض للظلم والاضطهاد، فالموسم العمياء ضحية للظلم الاجتماعي والفساد الذي كان سائدا، ونموذج للإنسان البائس الذي يحاول البقاء حيا بثنتى الطرق وإن كانت مرفوضة من وجهة نظر المجتمع الذي فشل في أن يحقق للإنسان أبسط مستلزمات الأمن الاجتماعي، يقول السياب:

حتمّ عليها أن تعيش بعرضها وعلى سواها

من هؤلاء البائسات. وشاء رب العالمين

ألا يكون سوى أبيها-بين آلاف-أباها

وقضى عليه بأن يجوع

والقمح ينضج في الحقول من الصباح إلى المساء

و بأن يلصق فيقتلوه (وتشرئب إلى السماء

كالمستغيثة، وهي تبكي في الظلام بلا دموع)⁽¹⁾

(1) السياب، المصدر السابق، ص 275.

فالفقر والظلم والطبقة الرهيبة ومأساة الوالدين دفعتها لتصبح مومساء، لكن
 المأساة لم تنته عند هذا الحد بل إنها تتزايد بعدما تصاب بالعمى ويعرض عنها
 الرجال وتشرف على الموت من الجوع، يقول:
 ويح العراق !! لكان عدلا فيه أنك تكفين
 سهاد مقلتك الضريرة
 ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟
 كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟
 عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين
 بنيك من سغب، وظمأى تشربين
 حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين⁽¹⁾

وتنتقل فكرة الظلم الاجتماعي عند السياب إلى قصيدة حفار القبور، فهذا
 النموذج الذي يبدو للقارئ مقبلا في الحال التي يتمنى فيها أن يموت شخص ما، ثم
 يتمنى أن نعم الحروب والأمراض ويكثر الموتى ما هو إلا ضحية من ضحايا
 المجتمع الظالم، ودافعه في ذلك كله أنه قدر له أن يكون موت الآخرين سبيل
 حياته، يقول السياب:

يا رب.. ما دام للفناء
 هو غاية الأحياء، فأمرُ يهلكوا هذا المساء
 ساموت من ظمأ وجوع
 إن لم يموت - هذا المساء إلى غد بعض الأنام
 فابعث به قبل الظلام
 يا رب أسبوع طويل مر كالعام للطويل
 والقبر خاو، يغفر الغم في انتظار.. في انتظار

(1) المصدر نفسه، 284.

ما زلت أحفره ويطمره الغبار (1)

والسماذج الشعرية التي تعالج قضايا الفساد الاجتماعي متعددة منها ما سعى إلى نقد للمجتمع العربي بصورة عامة دون الوقوف عند جزئيات معينة، ومنها ما اهتم بالتعبير عن تفاصيل الفساد والظلم الاجتماعي الذي يعاني منه بعض أبناء المجتمع.

ومن العوامل الاجتماعية الأخرى التي أدت إلى أن تطول القصيدة العربية المعاصرة للتحويلات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية وما رافقها من تغيير في الأفكار والقيم والمعتقدات والعادات والتقاليد، وهذا نرى الشاعر المعاصر يتحول من الذاتية الفردية التي كانت تحكمه في القصيدة التقليدية إلى التعبير عن الهم الجماعي، ومن ذلك ما قام به علي الجندي في قصيدته الطويلة "سقوط قطري بن الفجاءة"، ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن مرحلة التحول التي أصابت المجتمع فأصبح - بمفهوم للخوارج - (جيل اللقعد)، وقعد الخوارج: للرجل الذي كبر ولم يعد يحسن المشاركة في الحرب، فالشاعر حين يصف هذا الجيل بأنه (جيل اللقعد) يصف التحول الاجتماعي الحاد الذي أصاب هذا الجيل ويشير إلى مظهر من مظاهر الضعف والاستسلام التي تسلت إلى روح الشعوب.

وأما التعبير عن الهم الجماعي الذي تحول الشاعر المعاصر نحوه فنجد في العتبة التي يمهّد بها الشاعر للقصيدة إذ يقول في مقمئتها: "... أما عمن تعبر - القصيدة -، فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خاص، لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالباً... إنه جيل اللقعد " (2) ويقصد بقوله: " لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالباً" أن هذا الجيل قد ترك القتال

(1) السياب، المصدر السابق، 288.

(2) الجندي، المصدر السابق، ج 1، ص 167.

بالسيف وتحول إلى القتال بالكلمات، يقول معبرا عن هذا التحول الممزوج بالشعور
بالاغتراب:

و عدت إليك يا بلدا..، تشرّد تحت أجفاني
و كنت يشدني للترحال من حانٍ إلى حانٍ
و هاأنذا بلا زاد، لديك أخطّ ترحالي
أقيم على الطوى ما بين ذكرى الحب والأل
أهيم على دروب ضبابك المنسيّ في نشوة
و يتعبني السير والذكريات وهمس الحجارة
فأحمل ساعاتي المطفأت، أعود لصمت المغارة...
أحدث نفسي، أنكر أنني ربيب حضارة
و أنني لم يبق لي من حصاد التشرّد والحب
و النوم.. غير الخسارة !⁽¹⁾

ويلجأ الشاعر إلى عدد من التقنيات لرصد مختلف نواحي التحول الاجتماعي
التي يعبر عنها كـ بعض التناسبات والرموز التراثية، يقول:

" لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة "

و هذا زمان الحكايا الرديئة
و تحت فروع الفلاسفة الصيّد يورق صخر الخطيئة
" خذاني فجراني ببردي إليكما... "

... كان نهر البكاء ينساب من أول الحقل المدمّى إلى مشارف أهلي
كنت من كوة الغيوب مطلا على وهجها المريع.. أصلي
هذه جوقة الصراخ بصدري،...، وهذا نغيرها الموتور
إنّ ريح الجنون يا أخت تحتد، ويعوي هبوبها ويثور

(1) المصدر نفسه، ص 172-173.

" أقول لها وقد طارت شعاعا..."

دعيني أقبل أعتاب صدرك قبل الوداع

فقد ينفتح في القلب دمل وجد فأحطم هذا البراع

وأكفر بالثغر والنحر والناهدين... وأهجر هذا المتاع (1)

ويعتد كثير من النقاد تحول الشاعر العربي من التعبير عن العاطفة الفردية بذاتيتها المحضة إلى التعبير عن الهم الجماعي من أبرز ملامح التطور التي وصلت إليها القصيدة العربية، وخطة مهمة على طريق الوصول إلى الغنائية المعاصرة.

العوامل الفكرية

والدوافع الفكرية التي أسهمت في أن تطول القصيدة العربية المعاصرة جاءت في الغالب نتيجة لمؤثرات سياسية واجتماعية وفنية مجتمعة، فموقف الشاعر العربي من التراث والوضعية العربية هو موقف فكري أسهم في ظهوره عوامل سياسية تمثلت في الضعف العربي والانكسار مقارنة مع الصورة المشرقة المشرقة لماضي الأمة، وأسهم به كذلك عوامل اجتماعية أبرزها التحولات الجوهرية التي أصابت المجتمع العربي، واختلاف للصورة الاجتماعية من الماضي إلى الحاضر، وعوامل فنية تمثلت في نزوع الشاعر إلى تقليد القصيدة الغربية الطويلة التي ارتد كثير من روادها - أمثال ت.س. إليوت - إلى تراثهم للإفادة منه في تطوير أساليب التعبير الشعرية فحذا الشاعر العربي حذوهم لكنه تخطى بين توظيف تراث الحضارة الغربية أو العربية، وآمن بقيمة الرجوع إلى تراث الحضارة العربية - على الرغم من أن هذا الرجوع كان في كثير من الأحيان لنقد الحالة العربية القائمة -، وتفصيل المسألة لا يعني كثيرا في هذا المقام، وللشاهد مما سبق أن الشاعر العربي قد عانى في بعض مراحل تجربته من مؤثرات عديدة أثرت بدورها على تجربته

(1) الجندي، المصدر السابق، ص 186-187.

الشعرية واثرت في مواقفه الفكرية من الامة وقضاياها، والكون والحياة على نحو أكثر شمولية. ومن النماذج الشعرية للدلالة على ذلك الموقف الفكري نقف عند قصيدة أدونيس الطويلة "مرآة للطريق وتاريخ الغصون" ويقول في المقطع الثالث منها:

تفتح الأرض بيتها
تبدأ الأرض خطاها معي،
- معي غضب الأرض، هواها، سطوحها الوحشية
و الدم السيد، الدم الأمر، الطالع من يؤرة
الزمان القصية
تفتح الأرض بيتها،
- سرّة الأرض سرير
كل التواريخ عقد يتكلى حولي
و تاريخنا ينضح:
.... فينا الجمر، الضحايا
وفينا
شهوة الملح، شهوة الكوكب الجامح فينا،
وصحوة الجنس في الليل، وقربانه،
وتسيحة المرأة انهارت على صدر فاتح يخلق التاريخ
فينا الدم الغيور الغرابي الغريب المقدس المسفوك
و الرقيق: المليك والمملوك
كل شيء كما كان والناترون
أصدقاء الرياح
(1) يجرحون النهار يسبغون بين الجراح

(1) أدونيس، المسرح والمرآة، ص 199-200.

إن هذه الأسطر تكشف عن موقف فكري يتخذه الشاعر من تاريخه وامته وقضاياها، وهو موقف سوداوي، يتهجم فيه على تاريخ الأمة، ويجعل منها مثالا للتخلف والرجعية، ويعمد إلى تشويه فتوحات الأمة ويطولاتها، ويمطرها بالتهم والافتراءات، ويتفنن في نقد الوضعية العربية، والغمز بالقضايا المقدمة، ويرسم صورة سلبية لواقع المرأة العربية، وقيم الحرية والجمال، وهذا الموقف الذي يتبناه الشاعر في شعره نابع من مواقف وأيديولوجيات يتبناها الشاعر ويؤمن بها، يقول في المقطع الرابع من القصيدة:

— من أين أتيت ؟

— من أرض الموتى، من أجران الدمع أتيت

لم أسكن بيت...

و حينما نزلت في مقبرة

و الشمس تلتف على كاحلي

كالعشبة المسكرة

حملت للجوع قرايينه

كان دمي أضحية هاجرت

إلى غد آخر

كانت يدي مجرة

و لم أجد في أول المقبرة

و لم أجد في آخر المقبرة

غير الأطفال

....

من أين أتيت ؟—

—كنت حطابا عبد الشجرة

وغرزت الفأس في أهدابها

-كيف اتيت ؟

-جئت في قافلة الرعب ورايات الجنون

في بقايا فأسى المنكسرة

مرهقا يحمل تاريخ الغصون⁽¹⁾

والحق أن هذا الموقف الفكري - وخاصة من التراث - لم يكن واحداً، بل إن هناك من الشعراء من اتخذ مواقف إيجابية من قضايا الأمة وراثتها، وقد أسهم في تحديد اتجاه الشاعر من التراث عوامل مختلفة يقول عنها إحسان عباس: إن هناك "عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها: القضية الفلسطينية وأبعادها المدمرة، وحمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية، والموقف الثقافي والأيدولوجي الخاص بالشاعر"⁽²⁾، وعن هذا يقول صلاح عبد الصبور: "الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص"⁽³⁾ ثم يضيف: "وقد تكون كلمة للتراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسودة، أما للشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات. وفيه غذاء روحه ونبع إلهامه، وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائماً، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر"⁽⁴⁾، وهذا الموقف المتوازن نجده عند كثير من شعراء الحداثة.

(1) أدونيس، المصدر السابق، ص 203-204.

(2) عباس، إحسان (1978)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص 57.

(3) عبد الصبور، صلاح (1969)، حياتي في الشعر، دار العودة: بيروت، 113.

(4) عبد الصبور، المصدر السابق، ص 152.

ومن الدوافع الفكرية الأخرى التي أدت في بعض الأحيان إلى أن تطول القصيدة المعاصرة، سؤال الاختيار الحضاري الذي شكل ثورة على الفكر العربي من نواحيه المختلفة، إذ وجد الشاعر العربي نفسه مضطراً للاختيار من مبادئ الحضارة وقضاياها المعاصرة كالموقف من الدين، والمرأة، والحريات -بصورها المتعددة-، وتبني الفلسفات والأيديولوجيات، والبحث عن الرؤية الذاتية المميزة وغيرها من القضايا.

الفصل الثاني

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

.....

الفصل الثاني

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

المبحث الأول

أنماط البناء/استهلال

أشار القدماء إلى مفهوم "المبنى" أو "البناء" أو "النسيج" عند بحثهم في بناء القصيدة العربية انطلاقاً من إدراك ضمنى بأن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، لكنهم لم يقفوا على اصطلاح محدد لمفهوم البناء الفني على نحو ما نجد في الدراسات المعاصرة، وقد درس عدد كبير من الباحثين المعاصرين في سياق بحثهم عن مفهوم البناء عند القدماء أقوالاً كثيرة لعدد من القدماء في محاولة لمقاربة دلالة المصطلح وتلمس جذور له في التراث العربي كتلك التي جاءت عند ابن طباطبا في عيار الشعر إذ قال: "إن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه..."⁽¹⁾، وكذلك ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز واصطُح عليها بعد ذلك "بنظرية النظم" التي يقول فيها: "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"⁽²⁾، وورد عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ملاحظات يمكن استنباط الكثير منها في هذا السياق.

(1) ابن طباطبا، الطوي (ت345هـ)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيروت: دار للكتب العلمية، 1982، ص11.

(2) الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، القاهرة، مكتبة الخاتجي، 1984، ص5.

لكن كثيراً من الدراسات المعاصرة⁽¹⁾ تحولت لاستخدام مصطلح "البنية" للدلالة على "البناء" وأسهم في ذلك أن بعض النقاد رأى أن: "البنية هي: البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"⁽²⁾، والبنية بهذا المفهوم تتسع لتشمل أموراً عدة في الحياة ونظام الكون، إلا أن الاتجاه البنائي في الأدب Structuralism يرى أن الشعر: "تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها وتراكيبها"⁽³⁾، ولهذا نميل إلى استخدام كلمة بناء لا بنية تجنباً للخوض في تفصيلات أشد عمقا تستدعيها دلالات مصطلح البنية، في حين أننا سننظر بصورة عامة- في التشكيلات البنائية وفق الأساليب الشعرية المعاصرة التي لجأ إليها الشاعر في إنجاز قصيدته وإبداعها، وللكشف عن الرؤية المعمارية للهئية أو الكيفية التي "وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر، وجمع في طياتها تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة ليعبر عن الروح للعامة التي سرت في التجربة الشعرية"⁽⁴⁾، ونرجئ النظر في التقنيات الشعرية التي استحدثها أنماط البناء المعاصرة إلى فصل لاحق.

بدأ الحديث عن أنماط البناء الشعرية الجديدة في مرحلة مبكرة رافقت ظهور القصيدة المعاصرة، وتطورت بتطورها وتأثرت بمؤثراتها واتجاهاتها، ولعل أقدمها

(1) انظر دراسات كمال أبو ديب، ومحمد لطفي اليوسفي، عبد الملك مرتاض، وريتنا عوض، وعبد الله الغذامي، وغيرهم كثير.

(2) فضل، صلاح (1987). نظرية البنائية في النقد العربي، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 175.

(3) إسماعيل، عز الدين (1972)، الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، ص 241

(4) عبد الفتاح، بنية القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص 739

(1) هي تلك المحاولة التي ذكرتها نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر حين أشارت إلى وجود " ثلاثة هياكل تنظم القصيدة المعاصرة هي: الهيكل المسطح، والهيكل الذهني، والهيكل الهرمي، وعلى الرغم من ريادية ما ذكرت إلا أننا لا نقف على كبير التفات من النقاد أو الشعراء لهذه التقسيمات أو المصطلحات، ولا نرى أنها تعبر عن حقيقة الأنماط البنائية التي تسود القصيدة المعاصرة.

ومن النقاد الرواد الذين كانت لهم محاولات في هذا السياق عز الدين إسماعيل الذي ذكرنا سابقاً أنه كان يميل إلى استخدام مصطلح " معمارية القصيدة" في حديثه عن أنماط البناء، وإن كان يجعل من نمط البناء الدرامي نمطاً مهيمناً على القصيدة الطويلة الجيدة، ورافضاً لنمط البناء الغنائي الذي رافق مسيرة الشعر ردحاً غير يسير من الزمن - ولم يفارقها قط- وهذا الاصطلاح-ككثير من آراء عز الدين إسماعيل النقدية- وجد من يستخدمه ويتداوله، ونرى محاولة أخرى لدى كمال خير بك ذهب فيها إلى أن القصيدة الحديثة ينظمها أشكال ثلاثة هي " القصيدة الأولية أو الخام، والقصيدة نصف المبنية، والقصيدة الفوضوية (المبنية) " (2) وهذه المحاولة لم يتجاوز الاهتمام بها صفحات الكتاب الذي احتواها، وبقي اصطلاح "بنية القصيدة" هو الأكثر شيوعاً بين النقاد والشعراء لأن فيه فضاءً أوسع للتحليل، ويقصي فكرة القولية والجمود التي يمكن أن يوحي بها مصطلح "بناء"، وكذلك يعبر عن البناء وما يتصل به خارجياً وداخلياً.

إن الثورة الشعرية التي طالت القصيدة العربية كانت شاملة على نحو لم يبق معه جانب من جوانبها دون تحديث أو تجديد إلى الحد الذي يمكن معه القول: " إن

(1) الملائكة، نازك (1981)، قضايا الشعر المعاصر، ط 6، بيروت، دار العلم للملايين، ص 202.

(2) خير بك، كمال (1982) حركة الحداثتي الشعر العربي والمعاصر، ط 2، بيروت: المشرق للطباعة والنشر، ص 362-364.

القصيدة الجديدة قد تمرت على الشكل القديم وخلقت بنيتها الخاصة⁽¹⁾، ولعل هذا التحول نحو أنماط بنائية جديدة جاء بدافع الإحساس بعجز الأنماط البنائية التقليدية عن تقديم تجربة شعرية معاصرة متكاملة، وقصور الأدوات الفنية المتاحة في الأنماط التقليدية، وعدم كفايتها لاستيعاب متطلبات القصيدة المعاصرة في ظل بحثها "عن أشكال وإيقاعات جديدة، وتحقيق تحول جوهري في البنى الشعرية"⁽²⁾، وإذا كان تطور عناصر التجربة الشعرية قد جاء مترامنا مع تطور البناء الفني للقصيدة فإن "تعدد الواقع الحضاري والثقافي كان مما وجه الشاعر إلى هذا التجديد في بناء قصيدته"⁽³⁾.

في الفصل السابق من الدراسة وقفنا على إشارات لأهمية الأنماط البنائية الحديثة في إنتاج القصيدة المعاصرة، ووجدنا من ربط نجاح التجربة الشعرية المعاصرة بقدرة الشاعر على التحرر من الأنماط التقليدية والقدرة على اختيار النمط البنائي المعاصر الذي تتطلبه التجربة الجديدة، وتبين لنا أن من النقد من بدأ يتحدث عن شكل جديد من أشكال القصيدة المعاصرة هو القصيدة المتكاملة⁽⁴⁾، وهناك من رأى أن هذا الشكل يمثل ذروة الإبداع الشعري الذي يمكن أن يحققه القصيدة، والتكامل الذي يمكن أن تصل إليه - وإن كان نسبياً - يتصل أساساً بقدرة الشاعر على أن يمزج بين أكثر من نمط بنائي كالمواصلة بين البناء الغنائي والبناء الدرامي، وطول القصيدة في هذا السياق يعدّ ميزة أسهمت في تحقيق تحولات شاملة

(1) اليوسفي، محمد لطفي (1985)، في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس، دار سراس للنشر، ص 141.

(2) مهدي، سامي (1994)، الموجة الصلخية: شعراء المستنبت في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 230.

(3) عبد الفتاح، للمرجع السابق، ص 731.

(4) الموسى، للمرجع السابق، ص 87.

في بنية القصيدة العربية المعاصرة منها ما كان على صورة " انتقال رؤيوي (من الغنائية إلى الدرامية)، وفي (من التكتيف اللغوي والصوري إلى الامتداد الأسلوبي لغة وصورة)، وبنائي (يقوم على استدعاء المرد والتناص والتسميات وإحياء الجوانب الحوارية في القصيدة " (1).

والحديث عن الأنماط البنائية الجديدة لا يعني عدم الانتفاع بالأنماط البنائية التقليدية، فنحن حين نقف على نمط البناء الغنائي بوصفه نمطا بنائيا تقليديا دار حوله كثير من الجدل والرفض فإن ذلك لا يعني هجر البناء الغنائي إلى غير رجعة، بل إن هناك بناء غائيا حديثا ينتفع بتقنيات للتعبير المعاصر ويستثمر أدواتها ووسائلها الحديثة على نحو يتناسب مع طبيعة التجربة المعاصرة كما سنبين لاحقا، وتحيلنا دراسة الأنماط البنائية المعاصرة بصورة عامة إلى الأجناس الأدبية الأخرى والانفتاح القائم بينها، وإفادة للشعر من الفنون الأخرى كالقصص، والحكايات، والمسيرة، والمسرح، وفنون أخرى كالرسم والتصوير، وغيرها.

وانطلقت كثير من الدراسات الحديثة في بحثها عن الأنماط البنائية المعاصرة من نمط البناء الغنائي الذي كان سائدا في الشعر التقليدي ومهيمنًا على أجواء القصيدة العربية، وكان للتوجه العام لدى النقاد والشعراء المعاصرين هو رفض هذا النمط التقليدي، والبحث عن أنماط أخرى تتناسب وروح العصر كالنمط الدرامي الذي ذكرنا سابقا أن بعض النقاد تشدد له وذهب إلى أن كل قصيدة معاصرة جيدة لا بد أن تكون ذات بناء درامي أو على الأقل أن تحتوي على بعض العناصر الدرامية.

أما ملامح البناء السردية -عناصره الأولية - فإنها قد وُجِدت على صورة قطع قصصية موزعة في كثير من القصائد العربية القديمة، ووجدت هذه القصص

(1) الصكر، المرجع السابق، ص 57.

من الدارسين من يبحث فيها ⁽¹⁾، ويحاول من خلالها التليل على تنوع الأنماط البنائية التقليدية، إلا أنه يصعب القبول بالمساواة بين الأنماط البنائية التقليدية والأنماط الحديثة لوجود بعض العناصر المشتركة بينها.

وأيا ما كان النمط البنائي الذي ينتظم القصيدة فإنه مفردا لا يملك قيمة في ذاته وإنما القيمة في طريقة تعامل الشاعر مع البناء، وأسلوب التعبير من خلاله، والسعي إلى الوقوف وقفة مناسبة عند أبرز الأنماط البنائية المعاصرة التي سادت القصيدة الطويلة لا يعنى أن تلك الأنماط لم توجد في القصيدة غير الطويلة، لكنها - على الأغلب - وجدت مساحة كافية من التوظيف في القصيدة الطويلة، لأن بناء القصيدة لم يعد يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط بل " قد يتجاوز هذا إلى إحساسه ببناء الحياة عامة، والرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياها " ⁽²⁾ وهو ما يحتاج مساحة كافية للتعبير، وهذه الأنماط البنائية أفرزت أنواعا أخرى من القصائد التي يمكن أن تُعدّ نوعا من أنواع القصيدة الطويلة.

ويمكن أن نجد القصيدة للطويلة - على الأغلب - في أحد الأنماط البنائية الآتية: النمط الغنائي، والنمط السردى، والنمط الدرامى، والنمط المركب (الغنائى - السردى - الدرامى).

(1) المومى، للمرجع السابق، ص 99.

(2) عبد الفتاح، للمرجع السابق، ص 729.

البناء الغنائي

اتسم الشعر منذ القدم - وعند كثير من الشعوب - بالطابع الغنائي، وسيطرت هذه النزعة على الأعمال الشعرية حقبة طويلة من الزمن إلى أن تحولت الغنائية إلى "سمة شعرية بامتياز"⁽¹⁾، وقد نظر النقاد العرب القدامى "إلى الشعر العربي بكونه شعرا غنائيا، وقد تأكد ذلك في تنظيراتهم وقراءاتهم لهذا الشعر"⁽²⁾، ويغلب على الشعر في هذا النمط البنائي بصورة عامة الاتكاء المفرط على العواطف الجياشة، والتأملات الذهنية، والمناجاة الوجدانية، مع انسياب شعري على نحو بسيط خال من التعقيد، وفي بعض الأحيان شيء من التكرار والاسترسال وغيرها.

ودار حول القصيدة الغنائية حديثا تجاذبات نقدية طالت شكلها ومضمونها، ومن أبرز ذلك أنها غالبا ما تكون ذاتية عاطفة أو حماسية تهدف إلى الكشف عن أحاسيس الشاعر وحالته النفسية، أو كما قال هربرت ريد: "إن القصيدة الغنائية هي التي تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة"⁽³⁾، ومن مجموع ما دار حول النمط الغنائي من نقاش يمكن أن نخرج ببعض الخصائص الرئيسة التي تميزت بها القصائد التي نظمت وفقا لنمط البناء الغنائي وأبرزها الآتي:

ارتبط البناء الغنائي للقصيدة الشعرية بمصطلح القصيدة القصيرة، وذهب كثير من النقاد العرب والغربيين إلى عدّ القصيدة القصيرة هي القصيدة الغنائية، وقد أشرنا في التمهيد والفصل الأول من هذه الدراسة إلى بعض هذه الآراء، ومنها ما ذهب إليه هربرت ريد الذي قال: "نحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة

(1) انظر: النجار، أحمد (1978)، تطور الشعر القصصي في وصف الأوبد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، القاهرة، دار النهضة العربية، ص 5 وما بعدها.

(2) لاسكر، المرجع السابق، ص 22.

(3) ريد، المرجع السابق، ص 60.

غنائية وكان ذلك في الاصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناها في فترة متعة⁽¹⁾ ، ثم ذهب كثير من الدارسين بعد ذلك إلى إعطاء " للقصيدة القصيرة صفة الذاتية والغنائية "⁽²⁾ ، ولعل كثيرا من النقاد ذهب هذا المذهب لأنه رأى أن القصيدة الغنائية لا تعبر عن تطور، ولا تشير إلى مراحل، أو تظهر أصواتا في القصيدة، بل تسعى إلى التعبير عن عاطفة مفردة الهيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة⁽³⁾ ، وهذا بدوره قادها للإيجاز والقصر الذي يعدّ أمرا حاسما في بناء الموقف الغنائي.

وكذلك فإن معمار القصيدة الغنائية يتطلب تركيزا إيقاعيا عاليا، وتكثيفا للطرائق التعبيرية، وللحالة الشعورية، وهذا التكثيف والتركيز على مستوى الناحية المضمونية هو الذي يستدعي التكثيف والتركيز في الناحية الشكلية، ولهذا غلب على القصائد الغنائية صفة القصر ثم كانت القصيدة الغنائية هي القصيدة القصيرة. ومما تتصف به قصائد البناء الغنائي إضافة إلى ما سبق أن يغلب عليها سيطرة ضمير المفرد المتكلم، وهو ما يعزز صفة الذاتية التي أصبحت واحدة من أبرز سماتها، وإن وُجد فيها ملامح للحوار فإنها تبقى في الأغلب مظهرا لا يؤثر في غنائيتها ذلك أنه في كثير من الأحيان يكون حوارا متوجها من الداخل (ضمير المفرد المتكلم) إلى الخارج (المخاطب الذي يقع تحت هيمنة المتكلم وغالبا ما يكون غائبا)، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال وقوع تحول حقيقي يطال بنية القصيدة، وكذلك يهيمن على القصيدة الغنائية التقليدية إفراطها في الكشف عن مكونات الشاعر الداخلية، وبيان حالته النفسية، والأبعاد الشخصية التي تبرز الأنا على نحو

(1) المرجع نفسه، ص 60.

(2) أطميش، للمرجع السابق، ص 15.

(3) إسماعيل، للمرجع السابق، ص 262.

تختفي معه الموضوعية التي تتحقق بصورة اكبر في الانماط البنائية الاخرى، ولذا فإنها غالبا ما تخلو من البنية الدرامية المتكاملة، أو البنية السردية.

ومما يلحظه الدارس ذلك الموقف الراض الذي اتخذه كثير من النقاد والشعراء من نمط البناء الغنائي، والدعوة الملحة للتحوّل إلى أنماط بنائية أكثر شمولية ومناسبة لروح العصر بدعوى أن الغنائية لم تعد تتلاءم مع متطلبات التعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة وأنها - بالنسبة إلى الشاعر - لم تعد قادرة على " استيعاب تجربته الإنسانية التي بدأت تميل إلى الشمولية الكونية، أي أنه ما عاد شاعر تجارب وجدانية غنائية فحسب " ⁽¹⁾، إلا أن هناك أمورا قد يكون بيانها مهما لهذا النمط البنائي وتحتاج إلى وقفة متأنية قبل اتخاذ حكم يتصل بنمط البناء الغنائي ولعل أهمها ما يأتي:

• البناء الغنائي والقصيدة القصيرة

على الرغم من ميل كثير من النقاد إلى عدّ القصيدة للقصيرة قصيدة غنائية إلا أن هناك من يرى أن القصيدة القصيرة " لا تنحصر في الإطار الغنائي فحسب، وإنما هي قادرة على التفاعل والسرد والدراما والنقاط الجوهر الشعري فيها، ويمكن أن نطلق على القصيدة صفة الغنائية كلما اقتربت من عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من ثراء وعمق " ⁽²⁾، ومما يعزز هذا الرأي هو تلك الإشكالية التي يمكن أن تنتج من تعدد صور القصيدة القصيرة كما أشرنا إلى ذلك في التمهيد وهو ما لا يستقيم ووسمها كلها بالغنائية. وللخروج من هذا الإشكال وجدنا من يميل إلى تقسيم القصيدة القصيرة إلى قسمين هما:

1- القصيدة للقصيرة الغنائية للمحض

(1) القصيري، للمرجع السابق، ص 36.

(2) الزبيدي، مرشد (1994)، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والحديث، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ص 108.

2- القصيدة القصيرة المراد-درامية⁽¹⁾

وأيا كان موقفنا من التقسيم السابق فإن الأهم هو استشعار النقاد لتحقيق إشكالية تصنيفية بما يتعلق بالقصيدة القصيرة ذات الطابع الغنائي، ومع ذلك فقد نجد من يرى أن للقصر أمر حتمي للقصيدة الغنائية التي بعد الإيجاز والتكثيف أمرا حاسما فيها، فنقول: إن ذلك ليس أمرا لازما على نحو مطلق، فهناك عشرات القصائد الطويلة التي نجحت في بلوغ أبنية غنائية رفيعة، غير أنه قد يكون صحيحاً، في المقابل، أن غنائية أية قصيدة سوف تتناقص كلما طال حجمها واتسع نطاقها التمثيلي وتعذبت المواقف الإنسانية التي تلتقطها، إلا أن الشاعر المتمرس، المنخرط في كتابة قصيدة طويلة غنائية المنحى، يسعى باستمرار إلى الحفاظ على النبيرة الغنائية ويوسع المجال في الوقت ذاته لنبرة أخرى درامية أو سردية، وهذا كله يعد مؤشرا إلى تغير النظرة النقدية للقصيدة القصيرة التي تغير معها أيضا النظرة للنمط الغنائي.

* تحولات البناء الغنائي

لقد كشف الخلاف السابق للنقاد حول القصيدة القصيرة عن حقيقة تتصل بالغنائية، وهي أن الغنائية سمة من سمات الشعر لا يمكن أن يخلو منها نص شعري أيا كان نمطه البنائي، ومن هنا بدأت مراجعات عدة للأحكام المسبقة حول البناء الغنائي أظهرت وجود نمط بناء غنائي حديث يتناسب مع روح العصر وحاجات القصيدة المعاصرة، فالغنائية المفرطة في الذاتية التي تعبر عن موقف عاطفي مفرد تحولت على يد بعض الشعراء إلى شكل من أشكال التعبير الجماعي، فبدأ الشاعر المعاصر يعبر بالذاتي عن الموضوعي بتقنيات كان بعضها يعد غائيا تقليديا إلا إن غنائيتها " غير مباشرة، ولا تتناول إحساسات الشاعر من خلال ضمير

(1) القصيري، المرجع السابق، ص 93.

الأنثا" ⁽¹⁾، والنمط الغنائي" المتميز في الشعر العربي المعاصر... لا يعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع والإنسان، بل يعني صدوره في رؤيته لهذه القضايا عن فكر فردي خاص، ورؤيا غير مسبوقه وغير مرفوضة من قبل أي توجه فكري أو سياسي" ⁽²⁾، كما أن "توسع الأجناس الأدبية وانفتاحها الشديد واقترب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته قد خفف الطابع الغنائي للقصيدة، وجعلت منها يتكيف بشكل صحي وسليم ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته سواء بالانتصاف أو التشكيلات الفنية" ⁽³⁾، بل إن خليل موسى يجعل البناء الغنائي دعامة أساسية تتضافر مع البناء الدرامي لإنتاج القصيدة المتكاملة التي فيها "عناصر غنائية وعناصر درامية ثنائية الاتجاه تتوجه إلى العقل والقلب" ⁽⁴⁾، وإضافة إلى التمازج بين البناء الدرامي والغنائي فإن هناك من دافع عن سرديّة الشعر الغنائي وذلك "لوجود صيغ الحوار وضمائر المرد في القصائد الغنائية" ⁽⁵⁾ وهذا كله مؤشر عملي على نزوع الشعر المعاصر "نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد" ⁽⁶⁾، لإنتاج نمط بناء غنائي يفيد من الطاقات والإمكانات المعاصرة ويلغي النظرة التقليدية للقصيدة الغنائية.

(1) الموسى، المرجع السابق، ص 99.

(2) عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 734.

(3) الصكر، المرجع السابق، ص 7.

(4) القصيري، المرجع السابق، ص 100.

(5) المعاني، شجاع، المرد في القصيدة الغنائية، مجلة أقلام، بغداد، (ع 4+5)، أيار 1994، ص 69.

(6) بنيس، محمد (1991)، الشعر العربي الحديث- بنياته وإيدالتهامسألة الحداثة، ج 4، الدار البيضاء، دار توبقال، ص 10.

وقد نجح عدد من الشعراء المعاصرين في التحرر من نمط البناء الغنائي التقليدي الذي تميزت به بعض أعمالهم الشعرية، واستطاع أن يبدع تجارب شعرية بنمط بناء غنائي معاصر كما في النماذج التي نجدها عند أدونيس ومحمود درويش، فمحمود درويش - على الرغم من غنائيته التقليدية في أعماله المبكرة - استطاع أن يتحول بالغنائية إلى حالة جديدة من التعبير يتحدث فيها للشاعر ويعبر عن الموضوعي بصورة ذاتية، فالألم والحزن والفرح، والغضب وكل شعور أو إحساس أو حالة نفسية عبر عنها درويش في أعماله الشعرية المتأخرة كانت على الأغلب تعبر عن الإنسان الفلسطيني بصورة خاصة والعربي بصورة عامة ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين⁽¹⁾ لتخصيص دراسة حول بنية القصيدة عند محمود درويش وذكر فيها ثلاثة أنماط للقصيدة الغنائية عند درويش، هي: القصيدة الغنائية التقليدية، والغنائية الدرامية، والغنائية الملحمية، وهذا يدل بوضوح على صعوبة انتزاع السمة الغنائية من القصيدة الشعرية وكما قال محمود درويش: "لأن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائما الشفافية في التعبير وأحيانا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء"⁽²⁾.

ومن نماذج البناء الغنائي الحديث نقف على قصيدة أدونيس الطويلة "الصقر"، التي تتكون من ثلاثة عناوين رئيسية: أيام الصقر، وتحولات الصقر، وفصل الأشجار، وعلى الرغم من أن كثيرا من الدراسات تنظر إلى هذه القصيدة على أنها من التجارب الشعرية التي اجتازت عتبة الحداثة بثقة، ووجهت وجهها نحو قسبة شعرية جديدة من خلال التجريب والإيغال في الغموض، والتجريد في

(1) علي، ناصر (2001). بنية القصيدة في شعر محمود درويش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(2) درويش، محمود، حوار، مجلة كل العرب، (ع 23)، 1987، ص 28.

لغتها، إلا أننا نرى أن الغنائية بقيت تسيطر عليها، وإن كانت مقاطعها " الغنائية
كمانين لاستدراج القارئ نحو الأغوار المحرقة " (1).

والقصيدة تقوم على استثمار رمز تاريخي -عبد الرحمن الداخل- صقر قریش
الذي يتوحد فيه صوت الشاعر وصوت الرمز، من خلال الحلم والتذكر والتماهی،
وتداخل الأزمنة، للتعبير عن الإحساس بالألم والفجیعة ومساحة الحزن التي تسكن
نفس للشاعر، يقول على لسان صقر قریش:

... وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة

حجر ميت الجناح

حجر ميت القوام،

و الموت يسرج أفراسه

والذبيحة

بَجَع يَتَخَبَط

غير دويك يا صوت

أسمعُ صوت للفرات

قریش

لم يبق من قریش

غير الدم النافر مثل الرمح

لم يبق غير الجرح (2)

(1) سعيد، خالدة (1979)، حركية الإبداع: دراسات في الشعر الحديث، بيروت، دار العودة،
ص95.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد (1971)، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط2،
بيروت: دار العودة، ص29-30.

وعلى الرغم من المقدرة الفنية للشاعر إلا ان صوته كان يطغى في بعض المقاطع على صوت الرمز أو يصرح بما هو بعيد عنه وعن الرمز، ولكنه كان يحاول أن يسير في تجربة الصقر وفق حركة متنامية توحى للقارئ بوجود جديد في تجربة الصقر/الشاعر - وهو موجود- وهذه التحولات التي عبر الشاعر عنها في النص كانت محاولة منه لبث الحيوية في القصيدة وللتخفيف من سطوة الذاتية المفرطة التي ظهرت في صورة (الأنا) الفردية التي لم يستطع الشاعر أن يكبح جماح انفعالها وعواطفها الجياشة، يقول:

لم يبق في وجهي صخر نائم، لم يبق في عيني سراب
 علامة تأتي من الفرات
 أنا هو الساكن في طوقك يا حمامة
 في سربك الزاحل يا خطاف
 أنا هو الواضع كالعراف
 رؤياه والعلامة
 في الأفق في لغاته الكثيرة
 أنا هو للفرات والجزيرة⁽¹⁾

ومن ملامح الغنائية التي يعج بها النص إضافة إلى طغيان الأنا، فقدان التنوع في الحركة على مستوى الأفعال وتصريفها إلا من حركة واحدة تعبر عن ضمير المفرد المتكلم على نحو يعزز الذاتية التي هي سمة مهمة من سمات الغنائية، يقول:

كل دم الفرات
 في جسدي يجري وفي حنيني
 وها أنا أزر السهول

(1) المصدر نفسه، ص 38.

أسهرُ في الأكواخ والحقولُ

أشدُّ بالصيف يد الشتاء

أسيلُ أحلاما على الترابِ

لا سفر فيها ولا غيابِ

أسيل طوفانا من البقاء

أطرُد عن شواطئي

بخّارة الرحيل

أهبط أغواري الزرقاء في أرومة القرابة

أبحث عن بديل

أبحثُ عن بوابة الغرابة⁽¹⁾

وفي هذا المقطع نقف على الأفعال الآتية: (أزَنَرُ، أسهرُ، أشدُّ، أسيلُ، أسيلُ، أطرُدُ، أهبطُ، أبحثُ، أبحثُ) وكلها مسندة إلى ضمير المفرد المتكلم / أنا الشاعر، على نحو يعزز من غنائية النص، مع قافية كانت تفرض -في بعض الأحيان- إيقاعا خاصا على النص، ومع ذلك فإن للنص يحمل طاقات تعبيرية يضيق المقام عن الوقوف على تفاصيلها وجمالياتها، واستطاع الشاعر أن يخفف من حدة الغنائية وينتقل بالنص إلى أجواء حدثية من خلال مجموعة من الإجراءات التي أتقنها وأبرزها: توظيف لغة الحدث الشعري التي تقوم على التجريد والانزياحات الحادة، والتجريب، إضافة إلى الإشارات للرمزية للشخص والأساطير، والالتكاء على التناص بإشكاله المختلفة، فلم تعد الغنائية التي تمتد على طول القصيدة تحمل تلك الدلالة التي توحى بها الغنائية التقليدية.

ومن القصائد الطويلة المعاصرة التي يتحقق فيها نمط البناء الغنائي قصيدة "مديح الظل العالي"، ولكن غنائيتها تموج بجماليات الحدث الشعري، وتبتعد كل

(1) أدونيس، المصدر السابق، ص 82-83.

البعد عن تلك الغنائية التقليدية من خلال مفردات لغوية تحمل دلالات حيوية جعلها الشاعر "تميل إلى الموضوعية وضمنها تجربة إنسانية عامة بعد أن اتسعت ثقافته وتنوعت" ⁽¹⁾، فقد سجل هذه القصيدة متفجعا على بيروت والأحداث التي وقعت فيها ليحبر عن لسان حال كل محب لبيروت، ومتألم لما حل بها، يقول:

أنا لا أحبك

كم أحبك !

غيمتان أنا وأنت، وحارسان يتوجان الانتباه بصرخة،
و يمدان الليل حتى آخر الليل الأخير. أقول حين أقول

بيروت المدينة ليست امرأتي

وبيروت المكان مسدسي الباقي

وبيروت الزمان هوية "الآن" المضرج بالدخان

أنا لا أحبك

كم أحبك ⁽²⁾

ولم تكن الأنا للفردية التي تمتد على طول القصيدة تعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع والناس من حوله بل إن الذاتية كانت تعبر عن الحس الجمعي، وقد استطاع الشاعر أن يتحول بنمط البناء الذي يسود القصيدة من خلال إضفاء حس ملمحي على مأساة بيروت، دون أن يبدو هيمنة للذاتي على الموضوعي، يقول:

في كل مئذنة

حاي ومغتصب

يدعو لأكتلس

(1) ناصر، للمرجع السابق ص 21.

(2) درويش، محمود(2000)، الأعمال الشعرية الكاملة-مديح الظل العالي، ط2، ج2، بغداد، دار الحرية للنشر والتوزيع، ص358.

إن حوصرت حلباً
و أنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا
و أنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا
و أنا التوازن بين من صمّوا ومن هربوا
و أنا التوازن بين ما يجب⁽¹⁾

إن هذه الغنائية التي يزخر بها النص "غنائية غير معهودة وغير تقليدية، هي وجع فردي منطلق من فكر ومنظومة كاملة، لكن الشاعر يبتعد عن الخطابية والتبشير، فتبدو ذاته في وجع دائم وصراع قاس بمفردها"⁽²⁾، وقد حاول الشاعر أن ينتفع على نحو ما من تقنيات السرد والدراما، فظهر الصراع وإن لم يكن بالمعنى الحقيقي للصراع لخلوه من الأحداث، وظهر الوصف والمشهد والحوار والمونولوج والتلفظات الاسمية وغيرها من التقنيات التي أسهمت في التخفيف إلى حد كبير من الغنائية وانتقلت بالقصيدة من الأجواء الغنائية للتقليدية إلى الأجواء الغنائية المعاصرة، يقول:

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟
- عن جيش يحاربني ويهزمني فأنطق بالحقيقة ثم أسأل: هل
أكون مدينة للشعراء يوماً ؟
- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟
- عن جيش أحاربه وأهزمه،
وعن جزر تسميها فتوحاتي، وأسأل هل تكون مدينة للشعراء
وهما ؟
- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور، عم ؟

(1) المصدر نفسه، ص 361.

(2) عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 737.

- عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتم

لأسير العالم

بحدود أغنياتي

- وهل يجد المهاجر موجة ؟

- يجد المهاجر موجة غرقت ويرجعها معه

بحر لتسكن أم تضيق⁽¹⁾

وعلى الرغم من محاولة الشاعر التمرد على البناء الغنائي إلا أن الحوار السابق جاء بإيقاع وصياغة غنائية أسهم في بروزها سردية الحوار الخالية من حركة نامية، والتكرار الذي أغنى الذاتية التي تلوح في أجزاء الحوار، لكنه يظل نصا غنيا بالتقنيات والألوان التي وضعت القصيدة في مكانها الصحيح بين القصائد الطويلة المعاصرة.

ومن النماذج الشعرية للقصيدة الطويلة التي طغت عليها الغنائية على الرغم من محاولة صاحبها توظيف تقنيات شعرية معاصرة قصيدة " رحلة دون كيشوت الأخيرة" لممدوح عدوان ونرى أن الشاعر قد فشل -إلى حد ما- في توظيف الرمز الذي استدعاه وطغت أنا الشاعر على صوت الشخصية التي وقف خلفها وعبر على لسانها بما لا يناسبها، يقول:

منذ بدأت الرحلات ولم ألبس إلا الأكفان

لم أنفياً شجراً إلا الصليبان

لم أنجلب قول الحق بوجه الطغيان

من مجزرة نحو مجازر أخرى يمشي بدني

من مقبرة نحو مقابر أخرى أضحي مكنتي

(1) درويش، المصدر السابق، ص 377.

بين النعمة والدمعة لا أبصر إلا وطني
في كل مكان أنزل، تنزل حولي اللغات
وسخرية المرتاحين على الذل
تحاصرني ويلات الأعداء
تهب علي عواصفهم
كي لا يعلق جذري في الأرض
تتمر من حولي
حتى يجبرني الخوف عليهم أن أرحل⁽¹⁾

ويمكن القول إن القصيدة الطويلة ذات النمط البنائي الغنائي قد تخفق في تحقيق التحول المطلوب من الصورة التقليدية إلى الصورة المعاصرة إذا فقدت القصيدة "التدرج بين مقاطعها، واتخذت شكلا منبسطا لا صعود فيه ولا نزول"⁽²⁾.

البناء السردى

كان لنظرية انفتاح الأجناس الأدبية، وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها أثرها البين في ظهور نمط البناء الشعري السردى بعد أن كان سائدا أن السرد مخصوص بالأعمال النثرية فقط، وكذلك فإن السرد النثري ذاته دار حوله جدل كبير دفع بعض الباحثين إلى البحث عن أصول له في الأدب العربي القديم كما في أيام العرب، والمقامات، وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها الكثير، في حين ذهب قسم آخر منهم إلى أنه من الفنون الغربية التي تأثر بها الأدب العربي وتمثلها أدباؤه من بعد في أعمالهم، وحاول كل فريق أن يحشد أدلته وحججه وشواهد على صحة ما

(1) عدوان، المصدر السابق، ص 113-114.

(2) دلود، أنس (1975)، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، للقاهرة، مكتبة عين شمس، ص354.

يذهب إليه دون أن يؤدي ذلك إلى حسم الخلاف، والقول بهذا الأمر مبسوط في مراجعه ويكفيها هنا الإشارة إليه، إلا أننا نميل إلى الرأي الذي يذهب إلى وجود ملامح للسرد النثري في التراث العربي، وإن كانت سماته قائمة على وسائل وأساليب تختلف بعض الاختلاف عن آليات السرد وفقا للنظرية النقدية المعاصرة.

ثم تحول بعض النقاد إلى الاهتمام بتحويلات السرد من عوالم النثر إلى عوالم الشعر، فظهر توظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة على نحو تتحد فيه مكونات الشعر والنثر للوصول إلى " نزعة أسلوبية تتحد فيها البنية الفنية للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها بحيث تتصهر في تقنيات القصيدة ولا تتعزل عن مكوناتها الأخرى " (1)، وهذا يشير إلى نمط بناء شعري جديد يحافظ على سمة الشعرية التي يشترط وجودها في القصيدة، ويستعين بأساليب نثرية-يوفرها السرد- بحيث لا يطفئ الجانب السردى بخصائصه النثرية على الجانب الشعري بغنائيته وصوره وإيقاعاته، وهذه العملية البنائية الدقيقة تحتاج إلى شاعر يملك قدرة فنية عالية تمكنه من تحقيق ذلك التجانس.

إن التوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد دفع بعض النقاد إلى الارتداد إلى موروثة الشعري القديم في محاولة للتقريب عن جماليات السرد التي يخزنها، ولبيان أن هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي، وكانت الحجة هي تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم بما تحويه من حوارات غلب عليها أسلوب (قال وقلت وقالت...)، وتسميات مكانية وزمانية واستخدام للضمائر وأبرزها ضمير المتكلم... إلخ، ونماذج هذا القص في الشعر كثيرة في شعرنا القديم. إلا أن هناك من رفض أن يعد هذا القص معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصرة، لأنه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء، وإنما هو "قص في الشعر" لم يكن مقصودا لذاته بل جزءا من غرض أكبر من مجموعة

(1) الصكر، المرجع السابق، ص 7.

أغراض تحملها القصيدة كقصص الأوابد مثلا في القصائد الجاهلية⁽¹⁾ التي ترد ضمن لوحات متعددة تنتظمها القصيدة، أو كمغامرات الشعراء سواء كانت حقيقية أم متخيلة كما نجد على سبيل المثال عند امرئ القيس في المقطع الذي يروي فيه قصة دخوله خدر عنيزة، وعن القصص في هذا المقطع يقول حاتم الصكر: "هي قطعة سردية منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة، ويظهر لنا نمطية المغامرة وانفقادها للترابط ثم عودتها إلى هيمنة (الأنثى) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، مما يحول دون إتمام القصص واشتراطات السرد، وتظل هذه القصة سلسلة في دلالات المغامرة التي تؤكد قصص أخرى في النص عن (فاطم، وبيضة الخدر التي لا يسميها، وأم الحويرث، وأم الرباب) بحيث تفقد القصة دلالاتها وأهميتها لصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها"⁽²⁾، يضاف إلى ذلك هيمنة الغنائية والسمات الشعرية المرافقة لها على القصيدة وبذلك فإن "ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص كانت محدودة وغير فاعلة ولم تُرسخ منزعا أسلوبيا يختلف عن الشعر الغنائي العربي السائد"⁽³⁾، وهذا الحكم ينسحب على كثير من القصائد التي ظهر فيها نزعة قصصية كقصائد الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهم من القدماء.

والسرد له عدة مفاهيم في اللغة والاصطلاح، فقد ذكر صاحب اللسان أن السرد "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له"⁽⁴⁾، وهو بصورة عامة مصطلح نقدي حديث يعبر عن عملية نقل

(1) النجار، للمرجع السابق، ص 6.

(2) الصكر، المرجع السابق، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

(4) ابن منظور، المصدر السابق، مادة سرد، ج 3، ص 211.

الحدث من صورته الواقعية إلى صورة لغوية، وهو للفعل الذي تتطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص. أي ما يقوم به السارد حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية، ويذكر معجم مصطلحات الأدب أن السرد: " هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال " (1)، إلا أن جدلاً كبيراً دار حول دراسات السرد وتقنياته جعلت من مفاهيمه ومصطلحاته حقولاً خصبة الدلالات وصلت في بعض الأحيان إلى التناقض أو الغموض، ولعل هذا عائد إلى تعدد الاتجاهات النقدية التي نظرت في السرد كما نجد على سبيل المثال لدى السيميائيين أو الشكلايين الذين يربطون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي ومن أمثالهم: بروب، وغريماس، ويريمون، أو كما نجد لدى اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللغوية للخطاب، ومن أمثالهم: جيرار جينيت، ورولان بارت، وتودوروف وغيرهم (2).

-
- (1) وهبة، مجدي (1974)، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ص 341.
- (2) نال السرد في النثر (الرواية) قسطاً كبيراً من الدراسات النقدية التي كان له أثر كبير في تحديد المصطلحات وتقنين التحليلات وهذا يحتاج إلى النظر في بعض المراجع الأجنبية والعربية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي:
- جينيت، جيرار وآخرون (1989) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبؤ، ترجمة: ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
 - لحميداني، حميد (1991)، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
 - إبراهيم، عبدالله (1992)، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
 - مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، رقم 240.

ويقوم البناء السردى الشعري في هذا السياق بالاستعانة بالعناصر السردية النثرية (الروائية) ذاتها -دون إغفال للخصوصية الشعرية ومتطلباتها- ومن أبرز هذه العناصر السردية: الشخصيات، والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية، لكنه لا يقدم قصة بل حالة أو موقفاً أو رؤية، وبحسب بعض الاتجاهات النقدية فإنه لا يشترط تبني النص قصة أو حكاية مستوفية شرائط الفن القصصي وعناصره، حتى يعد نصاً سردياً، إذ يكفي حضور بعض تلك العناصر "من خلال التلاعب بالضمائر والوصف والمشهدية والبطل، وسرد اليوميات والحدث والزمن"⁽¹⁾، وتحدث شربل داغر عن التقسيمات الممكنة للقصيدة السردية وفقاً لضمائر السرد الممكنة فيها، وخلصتها ما يأتي:⁽²⁾

- قصيدة المتكلم، وتبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.
- قصيدة المخاطب، ويظهر فيها المروي له مشاركاً أو ممثلاً في تعيين المعنى.
- قصيدة المونولوج، وفيها يطغى ضمير المتكلم المفرد فقط.

ومع ذلك فإننا نجد فرقاً بين السرد الروائي والسرد الشعري تتطلبه الخصوصية الإجناسية للقصيدة، فالشخصيات على سبيل المثال تضع لها الدراسات الروائية النقدية نظاماً معقداً لا يصلح للتطبيق في القصيدة الشعرية، والحبكة ليست جزءاً من بنية القصيدة إلا إذا كان هناك سرد قصصي فيها، وحتى هنا فإن الحبكة تقدم عملاً مختلفاً عن عملها في الرواية، إضافة لبعض الاختلاف في موقع السارد، وحركة الزمن التي يكون تأثيرها في القصيدة أكبر منه في الرواية.

(1) سليمان، نبيل (1992)، فتنة السرد والنقد، اللانقية، دار الحوار للطباعة والنشر، ص 112.

(2) داغر، شربل (1988)، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، الدار البيضاء، دار توبقال

ويسجل إنجاز هذا التحول البنائي في القصيدة العربية للشعراء المعاصرين الذين خاضوا تلك المغامرة التجريبية مع إقرارنا بأن " استخدام تقنيات السرد في الشعر العربي لم يرتق إلى درجة اتخاذ هذه التقنيات كوظائف بنائية رئيسة في إنتاج النص الشعري إلا مع موجة الحداثة الشعرية، إلا أن مجرد تدخّل السرد بالشعري يعد دليلاً كافياً على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية ودورها في التخفيف من ذاتية الشعر والخروج به من حيز الاستعارية إلى مقاربة الكنائية " (1)، أما الشعر العربي المعاصر فإن ارتباطه بالبناء السردى قد تطور تطوراً سريعاً دون قلق من خطورة الجمع بين فنيين متباعدين إذا ما تنبّه الشاعر إلى الفرق بين الحبكة الشعرية والنثرية، ذلك أن " بقاء للحبكة مجردة بدرجة مناسبة يمنع انغماس القصيدة في السرد أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية وذلك ما يحصل عادة في نماذج القصيدة الشعرية التي سبقت الشعر الحر " (2).

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء السردى نقف على قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض"، التي لجأ فيها الشاعر محمد علي شمس الدين إلى أسلوب القناع للتعبير عن حالة الشعور بالألم والحزن والوحشة وصراع النفس الذي يمر به، فلم يجد له معادلاً إلا في أحزان ديك الجن وآلامه بعد الفجائية التي توالى في حياته من شك قاتل إلى قتل محبوبته، وندم لا يجدي، يقول الشاعر على لسان ديك الجن:

أقول لكم:

أيها الواقفون على حفرة الوداع

أقول لكم:

يا صدى وحشتي

(1) إدلبي، عمر، للسرد في الشعر - وردة سوزان البيضاء نموذجاً، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق،

العدد 1092، 2008/2/23.

(2) للصكر، المرجع السابق، ص 50.

انظروا

إن روعي مشردة

ودمي لا يضيء الفراغ⁽¹⁾

ثم تبدأ تفاصيل الماضي وصوره الجميلة تتداعى إلى ذهن الشاعر، فيحاول أن يستحضر منها أكبر قدر من الذكريات التي لم يعد له سواها لإدخال السعادة إلى نفسه مع أنه يعلم أنها سعادة زائلة فيمرد علينا بصورة غنائية ملؤها التفجع تلك التفاصيل، يقول:

كأسك يا سيدي

كأسك يا أعذب الأصقاع

شربنا

سكبنا على الجرح شيئاً

سكبنا على الأكحوانة نصف النبيذ

ودرنا...

تكور على خطونا الكائنات

ويحتضن الشيء أضداده

الطفل والساعة

والمرأة النائمة

و ها أنت نائمة بين قلبي والجدار⁽²⁾

ويكتمل السرد الشعري في القصيدة بحوار بسيط يجريه الشاعر بين ديك الجن الذي عاد للبحث عن محبوبته، وحارس المقبرة التي نُفنت فيها، وفي هذا

(1) شمس الدين، محمد علي (1981)، للشوكة الفلسفية، ط1، بيروت، دار العودة، ص 10.

(2) المصدر نفسه، 14-15.

الحوار ينكر ان يكون هو عبد السلام-ديك الجن-، وان التي في القبر ليست (ورد)
محبوبة ديك الجن بل هي أخرى يسميها "نسرين"، يقول:

-هل طار من دمها

الطائر الذهبي الأليف ؟

-إنه حائم في فراغ الحقول

لم تبخره شمس فينسى

ولا شربته المزارعُ

حتى يزولُ

-وهل نحرها نازف بالجراح الصغيرة؟

-ثم بعض النجوم

-عرفتك يا عابر الليل

عرفتك.

أنت عبد السلام !

-أنا ؟

لا أحد

لا أحد

مات عبد السلام

-عرفتك يا عابر الليل

عرفتك

تقدم

وخذ صدرها

لتسمع نبض النجوم

تقدم أيها العابر المستريب⁽¹⁾

(1) شمس الدين، المصدر السابق، ص 21-22.

ومن القصائد السردية الطويلة قصيدة "اعترافات الحسين بن علي" لفايز خضور التي جاءت في 38 مقطعاً سردياً لتعبر عن فاجعة الحسين بن علي رمز الإنسان المغدور في كل زمان ومكان، ومن أخذ دون نذب اقتطفه، وهم -في رأي الشاعر - كثيرون في هذا الزمان، وعاشوراء تتكرر في أكثر من مكان وزمان، يقول:

قصدت الشام
وجنت على مدخلها "يزيد"
ينبه الحرس المثلث
شاهراً تاج الخلافة
قلت: أعرفكم
وقتل بسيفكم
ألغا من المرات
أعرفكم
أنا ضيف
أتيت أزور قصور الشام
أدار قفاه، أوماً: أغلقوا الأبواب" (1)

والنص بصورة عامة يفيض بأفعال السرد وضمائره في كثير من المقاطع، إلى جانب توظيف متوازن لبعض تقنيات السرد التي تتناسب والطبيعة الشعرية كالمونولوجات الداخلية والوصف وغيرها، دون أن يطغى ذلك على شعرية النص، أو يفسح مجالاً للعواطف التي يفيض بها أن تعلي النبيرة الغنائية، يقول في المقطع الثاني والثلاثين من النص:

(1) خضور، فايز (1985)، الأصالة الشعرية، اعترافات الحسين بن علي، حلب: دار طلاس، ص245.

أقرعُ هذا الباب وذلك الباب
أصرخُ يا بواب:
افتح لي، فأنا منكم..
أحمل في لورتي نبطا لقناديل الوالي
أحمل للمحروم عزاء الدنيا
أحمل رؤيا
افتح.. طال الهجر للمر على أطفالي.
..... لم يفتح لي.....⁽¹⁾

ونماذج القصائد السردية كثيرة في شعرنا المعاصر، ومع أن هذه التقنية تستلزم مساحة كبيرة للتعبير بها على نحو متكامل إلا أنها قد وُجِدت في القصيدة القصيرة على نحو موجز ومكثف، كما أن استخدام ملمح سردي على هذه الصورة يجعل من الصعب الإقرار بأن تلك القصائد هي قصائد سردية.

البناء الدرامي

يُعد البناء الدرامي من أبرز الأنماط البنائية التي استحوذت على اهتمام النقاد والشعراء المعاصرين، وحققت حضورا كبيرا في كثير من الأعمال الشعرية الناجحة، وقد أشرنا في فصل سابق إلى كثير من الأحكام والآراء النقدية التي أعلنت من أهمية البناء الدرامي وقدمته على غيره "حتى كاد الشعر الدرامي أن يكون أعلى درجات الشعر وذروة الفن"⁽²⁾، ووجد كثير من هذه الأحكام قبولا واستحسانا لدى كثير من النقاد والشعراء فأخذوا يرددونها ويستشهدون بها، كان أهمها ذلك الرأي

(1) المصدر نفسه، ص 248-249.

(2) الخياط، المرجع السابق، ص 26.

الذي قارب أن يجعل القصيدة المعاصرة هي البناء الشعري الدرامي⁽¹⁾، وكان للتطور الذي طرأ على الدراما في بدايات القرن الماضي، والمكانة التي حققها في ظل الانتشار المتسارع لها أثره البين في تنبيه شعراء الحدثة للإمكانات التعبيرية المتعددة التي يمكن للبناء الدرامي أن يحققها لإنتاج تجربة شعرية تحوي من الشمولية ما يوازي التعقيد والتركيب الذي بدأ يشيع في الحياة المعاصرة.

وقد جاء في معجم أكسفورد أن الدراما إنشاء في النثر أو الشعر فيه تسرد للقصة بواسطة الحوار والفعل، وتعني في اللغة اليونانية: "الفعل، فعل محاكاة السلوك البشري"⁽²⁾ وهي "أوسع شكل تعبير يُمْكِن للكاتب من التفكير في مختلف أوضاع الإنسانية"⁽³⁾، وهناك من ذهب إلى أن الدراما هي الصراع وهو العنصر الأبرز في عناصر البناء الدرامي "وهو العمود الفقري للعمل الدرامي،...، ولا وجود للحدث دون الصراع"⁽⁴⁾.

تعود الملامح الأولى لربط الشعر بالدراما إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي درس فيه الملاحم اليونانية والمسرح الذي اعتمد كثيرا على الشعر في تشكيل حواراته، وهو-أرسطو- متأثر بنظرية المحاكاة التي وضع أصولها "أفلاطون"، وقد دار حولها دراسات كثيرة بما يغني عن إعادة بيانها، واستمر المسرح بالتطور في أوروبا بصورة متنامية، ورافق هذا التطور نقاش وجدال نقدي حول أصول هذا الفن في الأندلس العربي وظروف نشأته، فذهب فريق إلى التحدث عن أصول عربية

(1) للمزيد: ينظر آراء عز الدين إسماعيل وسواه الواردة في التمهيد والفصل الأول من الدراسة.

(2) أسلان، مارتن (1978)، *تشریح الدراما*، ترجمة: يوسف عبد المسيح، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

(4) حمودة، عبد العزيز (1982)، *البناء الدرامي*، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 118.

للمسرح، وذهب آخر إلى نفي أن يكون للمسرح أصول عربية بل إنه نشأ في الأدب العربي الحديث بتأثير المسرح الغربي.

وشجع هذا الأمر عددا من شعراء مرحلة الإحياء على كتابة المسرحية الشعرية، فكتب أحمد شوقي مسرحيته الشعرية الأولى علي بك الكبير في سنة 1893، ثم توالى تجاربه في هذا البناء الشعري، إلا أن كثيرا من الانتقاد قد وجه لأحمد شوقي لأنه كتب مسرحياته الشعرية بروح الشاعر الغنائي بحيث يظهر " أن الشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمدح والثناء والهجاء، ويبد الشعر معها استعراضا خارجيا لها " ⁽¹⁾، وبصورة عامة فإن الشعر العربي في تلك المرحلة لم يستطع أن يتعامل مع البناء الدرامي على النحو الذي ينتج قصيدة درامية مع أننا قد وجدنا أنماط البناء الغنائي والسردى وعناصرهما في القصيدة التقليدية التي تحولت إلى المعاصرة.

إن القصيدة التقليدية كانت خالية من البناء الدرامي الذي لم يظهر إلا بظهور القصيدة المعاصرة - وإن كان يحتوي على صور من صور المحاكاة -، وأصبح الشعر "عملا دراميا لكن دون حوار أو جدل أو حتى حادثة، إنه يطمح إلى حوار الجملة الواحدة وأحيانا داخل الكلمة الواحدة، كما أنه يتوق إلى جعل القصيدة بأسرها حادثا زمنيا غير مرتبط بالزمن أو الفترة أو أي من التوقعات المعروفة في المسرح نفسه" ⁽²⁾ وهذا ما جعل رشاد رشدي يقول: "الدرامية أو البناء الدرامي أو النمط الدرامي من صفات كل عمل فني سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة أو سيمفونية، والمقصود هنا ليس النمط الدرامي في مظهره الخارجي الذي حدده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية، ولكن النمط الدرامي في جوهره، في الحتمية التي

(1) الخياط، الأصول الدرامية، المرجع السابق، ص 87-88.

(2) إخلاصي، وليد، قصيدتان: مشروع دراما، مجلة المعرفة، (ع 137)، تموز 1973، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 92.

قلنا إن الموقف لا بد أن يتضمنها، هذه الحتمية هي جوهر النمط الدرامي في أي صورة من صوره" ⁽¹⁾، والحتمية التي يقصدها هي حتمية المفارقة بمعنى أنه لا يمكن أن نعد كل موقف موقفاً درامياً إلا إن وجدت فيه هذه الصفة، ولا يكفي التسلسل القصصي لقيام موقف درامي، وعلى الرغم من أن كل موقف درامي مجموعة من العلاقات الإنسانية إلا أنه " ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد يمكن أن تشكل موقفاً درامياً فأول مواصفات هذه العلاقات أنها لا تتبنى على الصدفة، والصدفة يمكن أن تخلق خيراً كثيراً، لكنها لا تؤدي إلى بناء قصصي درامي متكامل" ⁽²⁾، وهذا الكلام يشير إلى أن حدود الدراما لم تعد مقصورة على المسرحية " المعروضة أو المكتوبة أو أي لون من فنون القول، وامتلكت الدراما خصائص العالم الحقيقي والأوضاع التي تواجه الحياة المعاصرة " ⁽³⁾ والموقف الدرامي الذي ذكره رشاد رشدي سابقاً أصبح لدى المعاصرين منفصلاً عن الفكرة التقليدية للمسرح ولا علاقة له بتعدد الأصوات، ولا علاقة له بالمولوج، الدرامي، وبالحس القصصي" ⁽⁴⁾.

ومع ذلك فإن القصيدة الدرامية المعاصرة قد انتفعت من التقنيات والأدوات الدرامية المسرحية بصورة أساسية من خلال بعض التطور الذي أدخلته عليها، ومن أبرز عناصر البناء الدرامي والتقنيات التي نجدها في القصيدة الدرامية:

(1) رشدي، رشاد، البناء الدرامي -1، مجلة المسرح، (ع25)، 1966، القاهرة، وزارة الثقافة العامة، ص 8.

(2) رشدي، رشاد، البناء الدرامي -2، مجلة المسرح، (ع26)، 1966، القاهرة، وزارة الثقافة العامة، ص 7.

(3) الكبيسي، عمران، النزعة الدرامية في المومس العمياء، مجلة آداب المستنصرية، (ع6)،

1982، الجامعة المستنصرية، مطبعة الأديب البغدادية، ص. 272.

(4) المرجع نفسه، 272.

الصراع، والحوار والحبكة والزمن وتعدد الأصوات وغيرها، ويضاف إلى ذلك أثر التجربة الشخصية "التي أصبحت في الدراما الحديثة عاملا مهما، فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف أو أحد أقاربه، أو قد لاحظها فقط بحيث إنه لم يعد مقيدا بمضمون أسطوري يعمل في دائرته"⁽¹⁾.

لقد أصبح للدراما في الاتجاهات النقدية الحديثة دلالات جديدة وبدأت تظهر وعيا وفهما للمتطلبات الجديدة للحياة المعاصرة ومشكلاتها، وتغيرت مهمتها كذلك فلم تعد تسعى إلى "إعادة التوازن النفسي، بل إنها تسعى للكشف عن العيوب، وكشف حقيقة ما حولها، إنها قد تنثير القلق النفسي أحيانا"⁽²⁾، وقد يكون السرد جزءا من الدراما إلا أن هناك فارقا كبيرا بين البناء الدرامي والبناء السردى، تبين لنا بعضه من خلال تقديمنا لكل بناء منهما، ونضيف إلى ذلك أن الحدث من عناصر البناء الدرامي وهو غير الحكاية فقد نسرد في خبر صغير في حين يحتاج الحدث إلى صفحات ويتم السرد من خلال الأفعال نفسها لا من خلال السارد، ومن أهم عناصر البناء الدرامي على الإطلاق "الصراع"، والحدث كما أشرنا لا يكون إلا بالصراع الذي هو لب البناء الدرامي، فلن وجد حدث بلا صراع فهو حكاية حال وقد تقوم حكاية الصراع بين فكرتين مجردتين، ويمكننا أن نسمي هذا الصراع إخباريا، وهو صراع زائف يتعلق بالحكاية أكثر مما يتعلق بالحدث، ويكون إطارا خارجيا يحرك الشاعر، لكنه لا يحرك العمل الفني، وهو كثير في شعرنا المعاصر والشاعر هنا يسرد علينا الصراع سردا فيخرج من كونه عنصرا في العمل الدرامي"⁽³⁾، وحين يريد السارد أن ينقل قولا لإحدى الشخصيات، فإنه "يقول:"

(1) فهمي أحمد، فوزي (1967)، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص 82.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

(3) موسى، المرجع السابق، ص 121.

قال فلان " ثم يتقمص دور الشخصية، ويتحدث بدلا منها" ⁽¹⁾ ، والبناء الدرامي يسعى منذ بدايته وحتى نهايته إلى تقديم الحركة والتجديد في الحدث وبناءه من خلال خلق عناصر التشويق والتوتر والذروة التي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية (بنيتها السردية) إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراع وتوتر وحركة.

أما عناصر البناء السردى وعناصر البناء الدرامي فإن الوقوف عليها بالتفصيل وبيان الخلاقات والجدال الذي دار حولها، والتقسيمات العديدة التي ظهرت لها أمر يختلف عن هدف البحث من جهة، كما أن ذلك مثبت في مراجعه التي أصبحت مألوفة للدارسين على نحو يجعل تكرارها في هذا المقام ضربا من الحشو الذي لا يسمن الدراسة ولا يغنيها من جهة أخرى، ولأن كثيرا منها ارتبط سرديا بالرواية ودراميا بالمسرح، وهذا يعد فارقا كبيرا للبون الشاسع بين الرواية والمسرح من جهة والشعر من جهة أخرى.

ومن نماذج القصائد الدرامية الطويلة قصيدة "شجرة الدر" لخليل حاوي من ديوان من جحيم الكوميديا التي تجسد قصة صراع بين الملكة والخليفة والجارية، انتهى الصراع بقتل الخليفة، وإن كانت شجرة الدر في الموروث القصصي هي التي تقتل الخليفة فإن الخليفة في قصيدة خليل حاوي يموت على يد كل من في القصر من عبيد وخدم وجوار إضافة للجلاد وشجرة الدر.

والقصيدة تنقسم إلى عدة مقاطع وأحداث، يتنامى الصراع فيها إلى أن يبلغ ذروته في المقطع الذي يسميه الشاعر "أبيك والعزاء"، وينتهي الصراع بفاجعة قتل الخليفة في المقطع الأخير الذي يسميه "في الحمام"، ويؤسس خليل حاوي للقصيدة بخبر مقتبس من سيرة الملك الظاهر يرد في مقطع منه: " فقالت شجرة الدر: يا ملك الزمان هل رأيت البدوية أحسن مني شعرا أو أبيض مني جسما أو أحسن مني وجها ؟ فقال لها: لا والله يا شجرة الدر، أنت أحسن منها ومن غيرها،

⁽¹⁾ مجموعة من المؤلفين (1992). طرق تحليل السرد الأدبي، للدار البيضاء، منشورات اتحاد

ولكن أنت كبيرة أما البدوية فهي صغيرة بنت أربعة عشر⁽¹⁾، وهذا الحوار هو الذي أشعل الأزمة وخلق الصراع بين أصوات القصيدة، يقول الشاعر في مقطع (جارية الخليفة):

تختال في المرأة
عارية تطلُّ ولا تُطالُ
و تروح تتبجحها الحواس الخمسُ
في شبق الرجالُ
فتحيلةُ نمع الشموعُ
يضيء في ورع يولده المحالُ
تختال في الإيوان
عامرة وضامرة عنيفة
تلهو وتمرح حين تعتصر الأجيرُ
ينهار حيث تكومت
أعصاب سيده⁽²⁾

تبدأ القصيدة الإخبار عن شجرة الدر منذ أن جاءت جارية إلى قصر الخليفة ثم استحوذت على القصر ومن فيه حتى مرت الأيام وفعل الزمن فعله، فتحول الخليفة عنها إلى جارية صغيرة، وبدأت تتلمى الأحداث بتنامي الإثارة التي تخلقها الجارية الصغيرة، وتشتيع الصراع في القصر، على مستوى الخليفة، وعلى مستوى شجرة الدر، وعلى مستوى الجلاذ وللخدم والعبيد، والجواري، وتبلغ الصراعات ذروتها (في الحمام) عندما تقرر شجرة الدر أن تقتل الخليفة، يقول الشاعر على لسان شجرة الدر:

(1) حاوي، الديوان، ص 623.

(2) المصدر نفسه، من جحيم للكومينيا، ص 636-637.

فحمة قلبي وجمرة
 يتملى نفحة من طيب خمرة
 نشوة ما بلغت حمى العناق
 خنجري المسموم ترياق العراق
 .. رغبة الصابون فوري
 فورة تزحم فوره
 واغمسي عيني في بحر التلوج
 إن يكن بحرا رتيبا
 سوف يزهو ويموج
 صرخة أولى تكوي
 وتوشيه سواقي الأرجوان
 وعقود من عناقيد الأرجوان⁽¹⁾

ويختتم الشاعر هذا الصراع المأساوي بإخبار عن حدث مأساوي آخر يدور
 حول مشهد قتل شجرة الدر بالنعال، لكن كل هذه الأحداث كتبت لها الخلود في
 سيرتها، يقول الشاعر في نهاية القصيدة على لسان شجرة الدر:

صرت ذرا خالصا
 طيفا خفيا لا يُنال
 سكرة تصهر أضدادا
 وتجتاز المحال
 أتلوى تحت زخات نعال
 و نعال ونعال
 طالما عانيت

(1) حوي، المصدر السابق، ص 650-651.

أقصى من جنون الجن
في عمري صراعا
(1)
ليس يجدي

والشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يقدم رؤيته لما يتصل بأسباب دوام السلطة، فكل سلطة فاسدة تصل إلى الحكم بسبب معين ستزول بزوال هذا السبب، فالجمال والإثارة التي وصلت بهما شجرة الدر إلى الحكم كان زوالهما منها سبب زوال السلطة منها.

ومن النماذج الدرامية التي يختلط فيها الواقع بالحلم والحقيقة بالخيال قصيدة خالد محي الدين البرادعي " حكاية الأميرة جنان " التي تمثل صراع الإنسان مع نفسه ومع قوى الكون وسننه، يقول حنا عبود في تقديمه لهذه القصيدة: " هذا الوضع الفني الذي استخدمه البرادعي أسعفه كثيرا في دفع الحكاية والارتقاء بها إلى موقف شعوري من الكون والموجودات البشرية وغير البشرية، وهيا المجال أمام الشعر ليلعب دوره الخطير في تحريك الشخصيات التي اهتزت واضطربت وطففت تبحث عن سلوك يعيد الانسجام إليها بعد أن تشابكت العلاقات وتمزقت سجدت اليقينية الهشة، مزقتها الصراعات النفسية العميقة " (2).

وفي القصيدة تضافرت عناصر درامية مختلفة للتعبير عن التجربة، فظهر الحوار بنوعيه للخارجي والداخلي، وتعددت الصراعات منها ما كان خارجيا ومنها ما كان داخليا من خلال أحداث متنامية صنعت حبكة متكاملة قدمتها شخصيات متنامية، وتبدأ القصيدة بتقديم الراوي يقول فيه:

قال الراوي:

في أعماق الزمن حكاية حب

(1) حاوي، للمصدر السابق، ص 655-656.

(2) البرادعي، خالد (1985). حكاية الأميرة جنان، ط1، دمشق، دار طلاس، ص 20.

لاذ بها قلبان
لأمير وأميرة
شغّت كالنيزك واختبأت في حضن الأرض
لتتبت بين الزنيق والمنثور
فتعيش بأُمسيّات العشاق
(1) تلونها بالطيب وبالدفء

وهذا الراوي - من الخارج - لا يسمح له الشاعر أن يكون عليما كما هو متوقع، بل يطل في القصيدة على فترات متباعدة وعند الحاجة، لأنه يترك للشخصيات أن تبرز وتتحدث وتعبر عن مكنوناتها، وتبدأ الأحداث والصراعات في السكون بعد أن يرى الأمير رؤية في منامه فيستيقظ فزعا ويطلب ابنته، ثم يطلب العراف لتأويل رؤياه، يقول الشاعر في حوار بين الأمير وابنته بعد أن رأى المنام:

نادى: جنانُ
فأُثقلت أوداً
تخب بمنزر
قلق التموج فوق أمواج الحقول
-لييك يا أبت الأميرُ
فقال: ما أظى جنانُ
مسحت يديه بقبلة
فانداح بحرا من حنان

.....

قال: اسمعي
أبصرت أمك في المنام مساء أمس

(1) المصدر نفسه، ص 27.

تدور في ردهات هذا القصر

تملأها البشاشة

وبثوب زفتها النقي تنقلت بين السرير

وبين عرشي كالفراشة⁽¹⁾

وتظهر في القصيدة مجموعة من الشخصيات بعضها كان ثانويا كالمنجمين، ومفسر الأحلام، ووصيفة الأميرة، والعارفة بومه وغيرها، وشخصيات رئيسة أشرت وتأثرت بالأحداث كان أبرزها الأمير، والأميرة جنان، والشاعر، فشخصية جنان على سبيل المثال شخصية نامية تتطور حسب استجابتها للأحداث التي تفرضها الضرورات، فهي في بداية الحكاية "صبية رضية تنعم بحريتها من غير أن تواجه شيئا يشوب صفحتها البيضاء وبالتدريج تأخذ هذه الشخصية في التغير خاضعة لتوترات شديدة تهز وجدانها وتعصف بكيانها إلى أن تقع الكارثة وتصل المأساة إلى نهايتها"⁽²⁾.

والبناء الدرامي من أكثر الأنماط البنائية التي لاقى استحسانا في القصيدة العربية المعاصرة، ولعل بدايات هذا النمط البنائي تعود حسب كثير من النقاد إلى بدايات القصيدة المعاصرة ذاتها من خلال النماذج الشعرية الدرامية التي قدمها السياب في قصائده: المومس العمياء وحفار القبور والأسلحة والأطفال وغيرها، وتتابع الشعراء بعد تلك البداية للانتفاع بالأساليب الدرامية في قصائدهم حتى أصبح البناء الدرامي هو عنوان القصيدة المعاصرة.

(1) البرادعي، المصدر السابق، ص 38-40.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

البناء المركب

تبين لنا في حديثنا عن القصيدة الطويلة في التمهيد والفصل الأول أن كثيرا من النقاد والشعراء أسبغ صفة التركيب والتعقيد على القصيدة الطويلة، ونرى أن البناء المركب يشير إلى نمط بنائي تحتشد فيه مختلف الأنماط البنائية على نحو يتحقق فيه الانسجام والمواعمة بينها كالجمع بين الغنائي والسردى والدرامي في قصيدة واحدة، وهذا الجمع لا يتحقق على الصورة المبتغاة إلا بوجود شاعر يملك قدرة عالية ومهارات متعددة ورؤية متكاملة تعينه على إنتاج تجربة شعرية متميزة. تنبه كثير من النقاد والشعراء إلى الإمكانات التي تتوافر في هذا النمط البنائي التي تتناسب بصورة تامة مع القصيدة الطويلة، ذلك أن حشد أنماط بنائية مختلفة سيصير بالقصيدة نحو الطول على نحو اعتباطي يكتمل فنيا بتحقيق الشاعر للانسجام بين الرؤية والتشكيل الذي تحمله القصيدة، وقد أشرنا إلى أن خليل الموسى وقف وقفة مطولة عند ما أسماه (القصيدة المتكاملة)، ورأى أنها "القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سليمة"⁽¹⁾ فيكون الجمع بين الغنائي والسردى والدرامي ذروة الإبداع الفني.

ونرى أن نمط البناء المركب هو النمط الأنسب لاحتواء القصيدة الطويلة والأشكال التعبيرية التي يمكن أن تنسب إليها، ولعل كثيرا من الشعراء قد قاده الإبداع إلى هذا النمط دون تخطيط مسبق أو وعي مقصود على الرغم من الإمكانات الفنية الكبيرة التي يتطلبها هذا النمط من البناء.

وقد يرى البعض أننا نبالغ إذا ما قلنا إننا وجدنا أن كل قصيدة طويلة ناجحة هي قصيدة مركبة البناء على نحو أو آخر، فالغنائية لا تنفك عن الشعر بحال من الأحوال، إلا أنها بصورتها التقليدية لم تعد كافية في القصيدة المعاصرة للتعبير عن

(1) الموسى، المرجع السابق، 87.

التجربة الحديثة بل غدت تظهر من خلال الحدث، والرموز، والصورة، والإيقاع، وغيرها من التقنيات الحديثة، ثم انفتح الشاعر على البناء السردى معبرا عن ذاته وعن غيره في الوقت نفسه، وبدأ السرد يتحول إلى أداة درامية يتكئ عليها الشاعر المعاصر في التعبير عن الصراع الذي غدا ميزة شاملة لكل تفاصيل حياتنا المعاصرة.

ومما يعضد هذا التوجه أننا وقفنا على تقسيمات كثيرة، واصطلاحات عديدة في بعض الدراسات النقدية الحديثة تنتهي غالبيتها إلى وصف نمطٍ بنائي واحد على وجه التقريب للقصيدة المعاصرة هو النمط البنائي المركب، فقد أشرنا إلى من تحدث عن أنماط القصيدة الغنائية، ومن ذكر أنماطاً للقصيدة السردية، وكذلك الدرامية، وفي كل مرة كنا نقف على تمازج بين نمط بنائي أو أكثر، وإشارات إلى الانفتاح بين بعض الأنواع الأدبية، كما أن كثيراً من النقاد أصبح يبحث عن صفات أخرى يضيفها إلى القصيدة الطويلة - وأحياناً غير الطويلة - لتحقيق له هذه الإضافة القدرة على تفسير ذلك التمازج البنائي على مستوى النص كما رأينا في القصيدة المتكاملة، وكذلك القصيدة الشاملة، والقصيدة الكلية وغيرها من الصفات، وما هذا كله إلا نتيجة لعدم القدرة على الفصل التام بين عناصر بناء التجربة الشعرية التي تسهم في إنتاج العمل الناجح أو كما قال كروتشه: "أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوري، ما دام يستحيل في التحليل الجمالي أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء" ⁽¹⁾.

ومن القضايا المهمة التي تتصل بالبناء المركب قضية تتعلق بالمتلقي ذاته، ذلك أن بناء القصيدة المركبة يحمل كثيراً من التعقيد والتركيب "يقضي من قارئها نوعاً من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة التي لا تقف عند حدود الإمام بالنقائيد

⁽¹⁾ كروتشه، بنديتو (1902)، علم الجمال، ترجمة: تنزيه الحكيم، (د.م.)، المكتبة الهاشمية، 1963، ص 50.

الشعرية والنثرية على السواء...، وإنما لا بد أن تتسع هذه الثقافة لتشمل نوعاً من الإلمام بالفنون الأخرى غير الأدبية، لأن القصيدة الحديثة لم تكتف بالالتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير منها " (1)

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء المركب قصيدة "بغداد" للشاعر محمد عمران، والقصيدة بصورة عامة تعبير عن نكسة الأمة في حزيران 1967 من خلال إسقاط ناجح لهذه النكسة على واقعة تاريخية تمثلت في سقوط بغداد في يد المغول عام 656هـ وتدميرها بعد أن استسلم الخليفة العباسي المستعصم بالله وهذا ما أشار إليه الشاعر في العتبة النصية للقصيدة بقوله " وخرج الخليفة حافياً يقدم الغزاة مفاتيح المدينة" (2)، يقول محمد عمران:

دخلتها
هذي إذن بغداد
أي صوت بناديني:
"عد يا غريب هذه
مدينة النعاس. هذه
متناً الخليفة"
ليس معي ضوء ولا عكازة
قبرة الشمس التي في فمي طارت
خريطة النهار
سافرت (3)

(1) زايد، علي عثري (1978)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط1، للقاهرة: دار النصحي للطباعة والنشر، ص24.

(2) عمران، محمد (2000)، الأعمال الشعرية الكاملة: أنا الذي رأيت، ج1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ص339.

(3) عمران، المصدر السابق، ص343.

ويظهر البناء المركب في القصيدة من خلال الحشد المتكامل للتقنيات الشعرية المعاصرة التي تشكل توليفة منسجمة من أنماط البناء الرئيسية (الغنائي-السردى-الدرامي)، فتتضافر الغنائية الحديثة بما تحمل من عواطف جياشة متحولة من الذاتي إلى الموضوعي، وجرس موسيقي منسجم، وتكرار غير مخل مع بناء سردي يقوم على الوصف والسرد، وحوار نام، ينتهي إلى بناء درامي يقوم على صراعات متعددة أبرزها داخلي يقدمها الشاعر في صياغة جديدة للحدث وحركة متصاعدة للأحداث الزامية التي يتكون الصراع من خلالها، ومع أن أحداث القصيدة مستوحاة من وقائع تاريخية إلا أن الشاعر نجح بشكل لافت في إسقاط خصوصية التجربة الحديثة على الأحداث دون أن يفقد الحدث التاريخي دلالاته.

ومن التقنيات التي يوظفها الشاعر في هذا النص تقنية القناع، إذ نراه يستحضر شخصية الشاعر العباسي أبي نواس ويقف خلفها ليحاوّر الخليفة قبيل سقوط بغداد، لكن النواصي العابث اللاهي يصبح في النص المعاصر معادلاً للمواطن العربي المغلوب على أمره الذي لا حول له ولا قوة أمام السلطة التي غالباً ما تختار وتقرر دون أن تقيم وزناً لما يراه غيرها، يقول الشاعر في حوار يجريه بين أبي نواس والخليفة:

- "هات أبا نواس

أثشد في نعاس

"عاج للشقي على أرض يموت بها

وعجت أسأل في الحانات عن بلدي

هذا أبو نواس

وجه من تعب

(إضاءة):

تاج وصولجان

والعرش في أصابع للزمان

- مولاي، اسقطت الثغور

- بغداد تكفيني

- وإذا هوت بغداد؟

- التاج يكفيني

- مولاي

لا تاج بلا بغداد

لا بغداد دون ثغورها

- يبقى اللجوء (1)

لقد حاول الشاعر في براعة وجهد ليسا يسيرين أن يحشد قدراته الفنية وأدواته الشعرية ليصل إلى تفسير للنكسة حزينان التي كانت صدمة للأمة أكبر من أن تعبر عنها أطول القصائد، فرأى أن سقوط بغداد كان فيها، وأن أسباب النكسة كانت موجودة فينا قبل أن تحل، على الرغم من الإحساس الذي كان موجودا لدى كثيرين بهذه النهاية المأساوية وهو ما عبر عنه الشاعر في نهاية القصيدة بصرخة تحذير على لسان رجل مخمور-أبي نواس- استطاع رغم سكره أن يرى النهاية التي تنتظر المدينة، لكنه صوت اختنق في جوفه ولم يبلغ مداه، يقول:

ليس لي غير صوت ينادي

يا أيها الموتى بلا حفر

يا أيها الأحياء في حفر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في

(1) عمران، للمصدر السابق، ص 345-346.

بغداد

بغ..

(1)

بب....

وفي قصيدته للديوان تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" ينتقل محمود درويش نقلة نوعية نحو القصيدة الطويلة المركبة ذات الحس الملحمي، ويظهر وعيا كبيرا بالإمكانات الشعرية المعاصرة لحمل التجربة الجديدة، فنجدّه يحافظ على غنائيته التي رافقته في أعماله الأولى بعد أن حررها من سمات التقليدية، وانتقل بها إلى الأجواء الحداثيّة من خلال الاحتفاظ بضمير المفرد المتكلم/الأنا الذي أصبح يعبر باسم الجماعة، وللجوء إلى التكرار الذي يقدم في كل مرة فائدة جديدة على مستوى النص، ويستفح الشاعر بالتقنيات السردية من خلال الوصف والمشاهد والتذكر والحلم والتداعي والاسترجاع الذي يظهر في عدة أجزاء من النص، ويبدأ الشاعر القصيدة بموجة من الرفض والثورة والسعي نحو التحول بعد أن أيقن أن ما كان قائما لم يعد يجدي، يقول:

لا لذكركتي

و لا لقصيدة الآثار

لا لبكائك الصفصاف

لا لنبوءة العراف

يومك خارج الأيام والموتى

(2)

وخارج ذكريات الله والفرح البديل

(1) عمران، المصدر السابق، ص 256.

(2) درويش، الأعمال الكاملة، ص 280.

ويتكى الشاعر على المونولوج الداخلي لصنع الاحداث، وتحقيق حركة تؤدي إلى خلق صراع -غلب عليه أن يكون داخليا - ويتنامى الصراع ويبلغ ذروته في وصول الشاعر إلى حالة رفض لكل مطلق ثابت لا يتغير، وكان من ذلك أن رفض تلك العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الأرض وعاشقها ولا يقدم فيها العاشق إلا شعره، بل يريد علاقة توحد بالأرض-المعشوقة- تبلغ سموها بموت العاشق من أجل معشوقته وحلوله فيها لا أن يكتفي بتقديم كلام جميل مكرر، وهو يوحى إلى شكل العلاقة الجديدة التي يجب أن تكون بين المناضل والأرض، علاقة عشق صوفية يتوحد فيها المناضل بالأرض، يقول:

أنا ضد العلاقة:

أن تكون بداية الأشياء دائمة للبداية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن أواصل نهر موسيقى تؤرخني وتفقني تفاصيل الهوية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن يكون الشيء أوله وآخره وأذهب

هذه لغتي

و أشهد أنه مات، الفراشة، بائع الدم، عاشق الأبواب

لي زلزلة تمتد من سنة إلى لغة

ومن ليل إلى خيل

و من جرح إلى قمع

قال: حبيبتي موج

و أمضى عمره في الحائط المتموج... للسقف القريب

وحلمه الهارب

أنا المتكلم الغائب
سأنتظر انتظاري
كنت أعرفني
لأن طفولتي رجل أحب
أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني
ولا تبقى ولا تمضي⁽¹⁾

ويستأجج هذا الحص الثوري في داخل الشاعر ولا يكتفي به لنفسه بل يتحول
إلى دعوة لكل عشاق الأرض والمناضلين، يقول:

يا أصدقاء البريقال-لزيئة اتحدوا
فنحن الخارجين على الحنين - الخارجين على العبير
نسير نحو عيوننا.. ونسير ضد المملكة
ضد السماء لتحكم الفقراء
ضد محاكم الموتى
ضد القيد قوميا
وضد وراثتة الزيتون والشهداء
نحن للخارجين من العراة لتلبس الأشجار أثواب
السماء نسير
ضد المملكة
ضد المغني حين يرضى
ضد اعتقال المعركة
و الصوت أخضر
كان ينتظر المفاجأة⁽²⁾

(1) درويش، المصدر السابق، ص 281.

(2) درويش، المصدر السابق، ص 283.

ولا نظن ان الكلمات التي سبقت تكفي للكشف عن جماليات النص الذي يشكل ديوانا، لكن الدلالة العامة للقصيدة تكفي لبيان حاجة الشاعر لهذا البناء المركب الذي نجح من خلاله في تحقيق موازنة تامة بين عناصر مختلفة دون أن يجعل بعضها يطغى على بعضها الآخر، وهذا الحس الملحمي ذي البناء المركب ظهر بعد ذلك في كثير من أعمال درويش الشعرية وبعد خروجه من الوطن في بداية السبعينات فتطورت بنية القصيدة عنده بتطور "التجربة ذاتها وهو التطور الذي يتمثل في الوعي الشامل لمأساة الوطن بأبعادها كافة" (1).

إن النماذج الشعرية التي تمثل نمط البناء للمركب كانت قليلة في بدايات مرحلة التجديد - حقبة الخمسينات والستينات - وبدأت تظهر وتتطور على نحو متلاحق مع نهاية الستينات والسبعينات بتأثيرات مختلفة لعل أبرزها الأحداث السياسية والتطورات الحضارية التي توالى على الأمة.

(1) ناصر، المرجع السابق، ص 48.

المبحث الثاني

تشكيلات القصيدة الطويلة

رافق التطور الذي مرت به القصيدة المعاصرة ظهور عدد من التسميات والتسميات التي اختلفت باختلاف زاوية النظر التي تبناها أصحاب هذه التسميات، وكنا قد أشرنا إلى أن القصيدة القصيرة وحدها قد حظيت بما يقارب سبع عشرة تسمية، ودار حول كل منها نقاش لم يقل شأنًا عن ذلك الذي حظيت به القصيدة الطويلة.

لقد وقفت الدراسة على مجموعة من التسميات والتسميات التي تناولت القصيدة الطويلة، وتبين أن كثيرا منها ارتبط بنوع البناء الذي استخدمه الشاعر أو ارتبط بالتقنيات التي كان يوظفها في القصيدة، فوقفنا على سبيل المثال على القصيدة السردية عند حاتم الصكر التي ذكر لها عدة أنواع دون أن يبين الصلة التي تربطها بالقصيدة الطويلة إلا ما كان إشارة عابرة، وكل الأقسام التي أوردتها جاءت مرتبطة بالسرد وتقنياته، ورأينا ناصر علي يتحدث عن بنية القصيدة عند محمود درويش عادةً قصائده ذات بنية غنائية متعددة: كالغنائية التقليدية، والغنائية الدرامية والغنائية الملحمية دون أن يشير إلى صلة ذلك بطول القصيدة إلا إشارة عابرة في حديثه عن قصيدة الغنائية الدرامية، أما فائزة الحربي فإنها تحدثت عن قصيدة السرد الحكائي بناء على أنواع الحكايات⁽¹⁾ التي يمكن أن توظف في القصيدة دون توضيح الصلة بين الحكاية وطول القصيدة، وغيرها كثير من الدراسات التي ذهبت إلى جعل بعض تشكيلات القصيدة الطويلة جنسا يختلف عنها كعدّ قصيدة السيرة مثلا- شكلا يختلف عن القصيدة الطويلة، أو أن قصيدة القناع شيء والقصيدة الطويلة شيء آخر.

(1) الحربي، فائزة (2010). السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشورات النادي الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية.

ومع ان التقسيمات السابقة قد يكون لها ما يفسرها ويجعلها صحيحة من جهة فإن هناك ما ينفي صحتها من جهة أخرى، والذي يعنينا في هذا المقام محاولة الوقوف على أظهر التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة، وهي تشكيلات نعتقد أنها قد تثير من الجدل والخلاف بمقدار الجدل والخلاف الذي دار حول القصيدة الطويلة ذاتها.

لقد أثرنا أن نتحدث عن الأنواع الممكنة للقصيدة الطويلة بعد بيان أبرز أنماط البناء الفني التي احتوتها لأننا نرى أن هذا يبعدنا عن الالتحاق خلف تأثير نمط البناء في تحديد شكل أو نوع للقصيدة الطويلة، فكان يمكن أن نعدّ (القصيدة الغنائية، والقصيدة السردية، والقصيدة الدرامية، والقصيدة المركبة) هي أهم أنواع القصيدة الطويلة وتشكيلاتها، إلا أن هذا التقسيم لن يكون دقيقاً بصورة مطلقة إذا ما تنبهنا إلى أنه من الممكن أن تكون القصيدة غير الطويلة غنائية أو سردية أو ذات ملمح درامي وهو ما سوغ للدراسات التي أشرنا إليه أن توجد، كما أنها لن تكون مركبة البناء إلا إذا كانت طويلة فإن هذا لا يكفي للتعبير عن حقيقة تلك التشكيلات. أما تصنيف القصائد وتقسيمها وفقاً للتقنيات الشعرية المتاحة للقصيدة المعاصرة فقد يبدو أكثر جدوى من الاعتماد على نمط البناء - وهو ما نميل إلى الانتفاع به - ذلك أننا سنقف على كثير من التقنيات التي تتطلب بالضرورة مساحة واسعة للتعبير عن التجربة على نحو تام، كتقنيات القناع، وتوظيف الحكايات - بصورها كافة-، والانتفاع على الأجناس الأدبية الأخرى كالسيرة، والرواية وغيرها.

أما أبرز التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة فنرى أنها قد تتوافر في: قصيدة القناع، وقصيدة السيرة، وقصيدة الحكاية، وقصيدة المونتايج، فكل قصيدة من هذه القصائد هي قصيدة طويلة، ولا نتوقع أن تستحق تلك التسمية بصورة تامة خارج القصيدة الطويلة.

إن كثيراً من الشعراء الذين كتبوا ما اصطلح عليه قصيدة القناع أو قصيدة المسيرة أو حتى قصيدة الحكاية كانوا غالباً ما يُصنِّرون تلك القصائد أو الدواوين بعبارة (قصيدة طويلة) في اعتراف صريح منهم أن تلك القصائد - أياً ما كانت التقنيات التي توظفها - هي قصائد طويلة، ونحاول في الصفحات الآتية أن نقف على أبرز تلك التشكيلات مع التنبيه على أن الخلاف بينها مرده إلى اختلاف الأدوات بغض الطرف عن النمط البنائي الذي يحتويها لأنها في النهاية ستبقى قصائد طويلة.

قصيدة القناع

يعدّ القناع من التقنيات الشعرية المعاصرة التي لاقت استحساناً كبيراً لدى الشاعر العربي المعاصر بعد أن أدرك أن الغنائية والخطابية المباشرة بما فيها من انفعالات لم تعد ضرورية للتعبير الشعري، بل إن الواقع الجديد يتطلب التحول إلى آليات جديدة، هذه الآليات الجديدة - ومنها القناع - نجحت نجاحاً باهراً في التجربة الغربية المعاصرة فتأثر بها الشاعر العربي بحكم التأثير العام الذي طال بنية القصيدة العربية المعاصرة.

والقناع تقنية قديمة ارتبطت بالمرح، وظهرت في الشعر المعاصر بتأثيرات عدة منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو فني، ويرى إحسان عباس أن القناع " يمثل شخصية تاريخية. في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلاله " ⁽¹⁾ ، ويقول عنه عبد الوهاب البياتي: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته " ⁽²⁾ ، ويتوسع سماح الرواشدة في

⁽¹⁾ عباس، إحسان (1978)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ص154.

⁽²⁾ البياتي، عبد الوهاب (1972)، تجرّيتي الشعرية، بيروت، دار العودة، ص 37.

تعريف القناع فيقول: إنه "أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول - التماهي - بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان - التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر - ويميطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع دون أن تطفئ إحداها على الأخرى، أو تتزاح إحداها انزياحا شبه نهائي للأخرى"⁽¹⁾، ومما سبق نرى أنه ليست كل شخصية تصلح أن تكون قناعا.

والذي جعلنا نرى أن قصيدة القناع إحدى أنواع القصيدة الطويلة أن القناع لا يمكن أن يكون إلا لشخصية لها حضور تاريخي أو أدبي أو ديني أو أسطوري... - متميز ولها إنجازات كبيرة وفي حياتها محطات عديدة، والتعبير بها لا بد أن يستغرق من الشاعر مساحة تعبيرية كبيرة وأدوات عديدة لإعادة صياغة التجربة، وإن لم يفعل ذلك فإن تلك الشخصية تتحول من قناع إلى إشارة رمزية.

ويمكن للشاعر أن يلجأ لأكثر من بناء فني عند صياغة قصيدة القناع، وله الحرية المطلقة في اختيار التقنيات الشعرية التي تناسب قناعه، فلا بنية خاصة لقصيدة القناع ولا تقنية محددة بل إن القناع ذاته تقنية من تقنيات القصيدة الطويلة.

ونماذج قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر كثيرة ووجدت استحسانا لدى كثير من الشعراء فاستدعوا رموز الشعراء القدماء ورجال التاريخ ورجال الدين ورموز الأساطير، ومن ذلك نقف على قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل من ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، وفيها يتنقح الشاعر بشخصية كليب التاريخية المشهورة ويمسك تجربته المعاصرة على الحدث التاريخي الذي ارتبط بها وهذه القصيدة من القصائد التي نالت حظا كبيرا من الدراسات النقدية على نحو جعلنا نوجز في دراستها، يقول أمل دنقل على لسان كليب:

(1) الرواشدة، سامح (1995). القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق،

إريد، مطبعة كتعان، ص 20-21

لا تصالح !
و لو منحوك الذهب
أترى حين أفقا عينيك
ثم أثبتت جوهرتين مكانهما
هل ترى ؟
هي أشياء لا تشتري...
لا تصالح على الدم... حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكلَ الرؤوس سواء ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟
أعياه عينا أخيك ؟ (1)

وفي هذه القصيدة الطويلة "يتدخل صوتان كلاهما يردد: لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح، وقصيدة أمل هذه مؤرخة في تشرين 1976، أي قبل زيارة رئيس مصر (السادات) إلى القدس سنة 1977⁽²⁾، إنها باختصار " بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها على موقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صورته ولغته، وأن يجعلها قصيدة جماهيرية تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثتها

(1) دنقل، أمل (1986)، الأعمال الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص 394.

(2) الكركي، المرجع السابق، ص 90.

هذه الجماهير، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير" (1).

ومن الأقنعة التي وظفها الشعراء في القصيدة الطويلة قناع سيف بن ذي يزن الذي أكثر من توظيفه الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح في قصيدته الطويلة "رسائل إلى سيف بن ذي يزن" وهذه القصيدة تركيبية البناء نجد فيها "تداخلا بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، وتنوعا في أساليب العرض يتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجي وكذلك اختلاط الرمز بالقناع بالأسطورة، وتداخل التاريخ بوقائع المعروفة التي يستثمرها الشاعر والتعديلات التي يجريها على الوقائع والشخصيات لتتسحب إلى عصرنا وهمومه القائمة" (2)، يقول المقالح:

سفحنا عند ظل الدهر

تحت قيودنا ألفا

ونصف الأكف

و أنت مشرد

وبلادنا تدعوك (وا سيفاً)

أستجدي لها في الغربة الأمطار (3).

(1) المرجع نفسه، ص 97.

(2) الصكر، المرجع السابق، ص 124

(3) المقالح، عبد العزيز (1977)، ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، دار العودة، ص 277 وما بعدها.

وحاول الشاعر من خلال هذا القناع ان يدين الواقع وضعفه وتمزقه، ويستشرف رؤيا مستقبلية تقوم على الحسن، بعد أن جعل من سيف بن ذي يزن في أكثر من قصيدة " معادلا لكل يمني مهاجر غائب في المنفى" (1).

قصيدة السيرة

ارتبط ظهور قصيدة السيرة بالتقنيات الشعرية الحديثة التي ذهبت إلى انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ورأى الشاعر أن الإفادة من تقنيات السرد الروائي تسمح له بالإفادة من السيرة نظرا لاحتوائها على تقنيات سردية كالزمان والمكان والشخصيات والأحداث، والضمائر، وغيرها.

وقصيدة السيرة من المصطلحات الحديثة التي قلّ أن نجد من خصصها بالبحث والدراسة، لكنها ارتبطت كثيرا بالحديث عن فن السيرة - الذاتية والغيرية-، ويرى محمد صابر عبيد أنها-قصيدة السيرة الذاتية- "قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات للشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يتنقح الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرة ذاتية" (2).

وقد تكون السيرة الذاتية للشاعر في قصيدة واحدة طويلة، أو قد تكون في مجموعة من القصائد في ديوان شعري أو أكثر، وفي هذا الشكل من قصيدة السيرة يحافظ الشاعر على قدر من المصداقية التي تتطلبها السيرة، وإن لم يكن ملزما بهذا

(1) الزمر، أحمد فاسم (1996)، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ص150.

(2) عبيد، محمد صابر (2008)، السيرة الذاتية الشعرية، ط2، إريد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ص 114.

الصدق شعريا، وقد يكتفي الشاعر بتجربة معينة لها اثر كبير في حياته او تعبر عن مرحلة مهمة من مراحل حياته وفي هذا المقام قد تكون في قصيدة قصيرة أو متوسطة الطول حسب طبيعة التجربة وتأثيرها في حياة الشاعر، والأدوات التي يوظفها فيها.

أما قصيدة السيرة الغيرية -وهي الأوفر حظا في تجارب الشعراء- فهي " قول شعري ذو نزعة سرد-درامية يسجل فيها الشاعر سيرة لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في مجال إنساني ومعرفي وإداعي معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعا سيرة الحياة مركزا على الجانب الاستثنائي فيها باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدونة والشفاهية، ولا سيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي ويتخذ منها أنموذجا يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها " ⁽¹⁾ ، وقد يكتفي الشاعر كما في قصيدة السيرة الذاتية بتجربة معينة أو موقف مشهود من تجارب تلك الشخصية أو مواقفها التي لها حضورها لدى الشاعر والمتلقي وعلى الشاعر أن يتعامل مع الحدث أو الموقف الذي ينتخبه كما يتعامل مع القناع أو السيرة التامة، وله حرية الاختيار في الأدوات، ويظل مثل هذا النوع من القصائد قابلا لأن يكون قصيرا أو متوسط الطول لأنه أصلا تعامل مع الجزء لا الكل، والفرق بين هذا الشكل من أشكال قصيدة السيرة وقصيدة القناع أن الشاعر في قصيدة السيرة هو الذي يتحدث عن الشخصية دون مواربة أو اختفاء خلفها، ويظهر اختلاف بين صوته وصوتها، فقد يوظف سيرة شخصية سلبية قاصدا من هذا التوظيف التذكير وتقديم العبرة والوعظ والتعريض، وهذا يختلف عن القناع الذي تتحد فيه شخصية القناع مع الشاعر.

(1) المرجع نفسه، ص 124.

ومصادر قصيدة -السيرة الخيرية- في الشعر تكاد تكون هي ذاتها في القناع (تاريخية أو أنبية أو دينية أو أسطورية) إلا أن الصعوبة التي يواجهها الشاعر مع السيرة أكبر من تلك التي يجدها في القناع، لأن " كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمي إلى زمن غير زمننا تصبح مهمة أكثر عسرا لأن ذلك يقتضي التقمص والحلول إضافة إلى التوثيق والتحصيل في الوقائع والعيش في عصر غير عصر المؤلف⁽¹⁾، ناهيك عن أهمية التسلسل التاريخي في بعض الأحيان، أو قضية الصدق والخيال في كتابة السيرة، وموقف الشعر من ذلك.

وقصيدة السيرة هي في المقام الأول شعر، وهذا يجعلها تتحرر من كثير من القيود التي تفرضها السيرة للنثرية -الذاتية أو الغيرية - فليس الشاعر مطالبا بالالتزام أو التدرج بخط السير التاريخي للأحداث، وليس مطالبا بأن يطابق ما يسرده الواقع بصورة تامة، أي أن الصدق في التعبير هو الأهم لا الصدق في الوقائع والأحداث، فله أن يسرد ما يتداعى إلى الذاكرة من أحداث وتفاصيل تكفي للتعبير عن تجربة متكاملة الجوانب يمكن أن نسميها بعد ذلك سيرة ذاتية للشاعر وهذا العمل يختلف عن التصريحات التي قد تظهر جوانب من شخصية الشاعر دون أن يكون ذلك سيرة شعرية مقصودة لذاتها، وبمعنى آخر علينا أن نفرق بين "التصريح الشخصي الذي يحمل طبيعة السيرة الذاتية وبين استعمال التصريح نفسه في العمل الأدبي " ⁽²⁾.

ومن نماذج قصيدة السيرة الذاتية التي تمتد في أكثر من قصيدة وأكثر من ديوان نفق على ثلاثية خليل حاوي (نهر الرماد، والناي والريح، وبيادر الجوع) فقد رصد الشاعر على طول الدواوين الثلاثة مراحل حياته المتعددة وأثبت كثيرا من التفاصيل اليومية والمواقف والأحداث، منذ مرحلة الطفولة في لبنان وما تلاها من

(1) الصكر، المرجع السابق، ص. 141.

(2) ويليك، المرجع السابق، ص 80.

اقتسام الاوروبيين للارض العربية، ثم مرحلة الترحال في سبيل البحث عن المعرفة والحقيقة، ورصد أبرز المحطات والتحويلات التي مر بها في هذه الرحلة، ثم تحدث عن حياته في بلاد الغرب ونظراته للكون والحياة في رحلة البحث عن اليقين والبحث من جديد على مستوى الذات والجماعة.

ففي نهر الرمد يعبر حاوي عن مرحلة للجفاف والتمزق والحرمان، وبداية الوعي بفداحة الوضع القائم وقتامة المشهد الذي يحيط بالحياة في ظل مظاهر تزيد الحياة قسوة، يقول في قصيدة "ليالي بيروت":

في ليالي الضيق والحرمان

و الريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب ؟

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش للرهب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجما محتقنا عبر الأزقة

أنة تجهش في الريح، وحرقة

أعين مشبوهة الومض

وأشباح دميمة

ويثور الجن فينا

و تغاوينا الذنوب

و الجريمة:

"إن في بيروت دنيا غير دنيا"

"الكدح والموت الرتيب"

إن فيها حانة مسحورة"

خمرا، سريرا من طيوب

للحيارى

في متاهات الصحارى

في الدماليز اللعينة

ومواخير المدينة⁽¹⁾

وتتطور المشاهد والاعترافات وتبلغ غايتها في ديوان الناي والريح عندما يسأم من مظاهر التخلف والعذاب ويمسعى للثورة على رموز الفساد كلها، فغدا يلح في هذا الديوان على مسألة الاتبعاث، واتخذ من السندباد قناعا ليحدثنا عن رحلاته ورؤيته الجديدة كما جاء في قصيدة الناي والريح، والسندباد في رحلته الثامنة، ووجوه السندباد التي ما هي إلا وجوه خليل حاوي ذاته كما أشرنا إلى ذلك من قبل، يقول في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" التي أرادها "رصيда لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته"⁽²⁾:

و كان في الدار رولق

رصعت جدرانه للرسوم

موسى يرى

إزميل نار صاعق الشرر

يحفر في الصخر

وصايا ربه العشر

الزفت والكبريت والملح على سدوم

هذا على الجدار

على جدار آخر إطار

وكاهن في هيكل البعل

(1) حاوي، الديوان، ص 53-54.

(2) حاوي، المصدر السابق، ص 253.

يربي أفعوانا فاجرا ويوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى⁽¹⁾

وفي ديوان بشار الجوع لا يصل الشاعر بعد كل هذه الرحلة ومحطاتها
المتعددة إلى شيء جديد سوى إحساسه المرير باقتراب الفاجعة مجسدا ذلك في
قصيدة " العاز 1962" التي ينفي فيها إمكانية الانبعاث بعد الموت وأن الموت
والزوال حقيقة ثابتة، في نفي إمكانية انبعاث الأمة العربية من جديد، يقول:

عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار
لا صدى يرشح من دوامة الحمى
ومن دولاب نار
آه لا تلق على جسمي
ترابا أحمر ا حيا طريا⁽²⁾

ومن قصائد السيرة الذاتية ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" وعنها يقول
درويش: "إنها ليست شخصية فحسب بل تحمل تاريخا عاما"⁽³⁾، ويصرح بأن

(1) المصدر نفسه، ص 258-259.

(2) حاوي، المصدر السابق، ص 339-340.

(3) بيضون، عباس، التراجميا الفلسطينية متجد تعبيرها الأرقى، مجلة مشارف، (ع3) 1995،

القدس، ص 73.

الديوان كله "ديوان تفاصيل يومية... في فضاء أسطوري أو حتى ملحمي" (1)،
ويطالعنا في هذه السيرة الممتدة في أكثر من قصيدة المكان بتفاصيله الدقيقة
وإحياءاته الغنية، وتبدأ هذه السيرة بمشهد ولادة الشاعر المترامن مع استعداد الأهل
للرحيل، يقول:

أسرجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل
كان المكان معدا لمولده: نثلة
من رياحين أجداده تتلفت شرقا وغربا وزيتونة
قرب زيتونة في المصاحف تعلو سطوح اللغة
....

يولد الآن طفل
وصرخته،

(2) في شقوق المكان

ويتوالى السيرة الذاتية /الجماعية عبر مقاطع عديدة تكشف عن رحلة الأكم
والعذاب الذي يتجلى في مقطع الخروج وترك البيت، لتوحي بأن سيرة الإنسان عند
محمود درويش هي سيرة المكان، يقول:

و من يسكن البيت من بعدنا يا أبي
سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي
تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضائه، وإطمأن وقال له

(1) المرجع نفسه، ص 84.

(2) درويش، للديوان، ج3، ص 597.

وهما يعبران سراجا من الشوك:
يا ابني تذكر هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين،
ولم يعترف أبدا .

....

لماذا تركت الحصان وحيدا؟

لكي يؤنس البيت يا ولدي

فالببوت تموت إذا غاب مكانها ⁽¹⁾ .

ومع أن الحدث الذي يذكره الشاعر خاص إلا أن عمومية التجربة
وخصوصية التفاصيل هي التي تحيله إلى سيرة ذاتية ترتبط بالشاعر أكثر من
سواه، ومع أن القضية انتقلت من الآباء إلى الأبناء إلا أنه ما زال يصر على أن
هذه السيرة العامة هي سيرته الخاصة وأن سيرته الخاصة هي سيرة عامة، يقول:

ثم ماذا ؟

نعود إلى البيت

هل تعرف الدرب يا ابني ؟

نعم يا أبي:

شرق خروية الشارع العام

درب صغير يضيق بصبارة

في البداية، ثم يسير إلى البئر

أوسع، أوسع ثم يطل

على كرم عمي "جميل"

بائع التبغ والحلويات

(1) درويش، الديوان، ص 603.

ثم يضيع على بيدر قبل
أن يستقيم ويجلس في البيت
(1)
في شكل ببغاء

ومن نماذج قصيدة الميرة الغيرية ميرة الخيام عند البياتي، وميرة الحلاج عند أدونيس ومواه، وميرة النفري، وسير الملوك والخلفاء وبعض الأنبياء، كسيرة أنبياء الله: آدم ونوح وموسى، عيسى ويوسف وغيرهم، ومن الخلفاء عمر وهارون الرشيد وعلي بن أبي طالب والمعتصم وسيف الدولة، وغيرهم، ومن القصائد التي تعبر عن مرحلة معينة من مراحل ميرة حياة الشاعر الخاصة قصيدة (جدارية) لمحمود درويش التي نظمها بعد أن أجرى عملية جراحية خطيرة، ولعل هذا النمط من قصائد الميرة هو الأكثر ذبوعا بين الشعراء لمناسبته النمط الشعري أكثر من السيرة كاملة.

قصيدة الحكاية

ورد في معجم مصطلحات الأدب أن الحكاية " حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي سرده ضوئا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر " (2) لكن ارتباطها بالتاريخ ليس ثابتا بمعنى أنها قد تخضع للزيادة أو النقصان أو التبدل على السنة الرواة الذين يتتابعون في التاريخ، وهي تحمل مضمونا يمثل أحداثا متعاقبة " وتتشكل بطريقة خاصة يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص خاضع لحيل السرد المعروفة كالاستباق والتأجيل والتأخير والتوقيات والفواصل السردية والاستهلال والخاتمة والاسترجاع أو تسريع السرد " (3)، والشاعر المعاصر التفت

(1) المصدر السابق، ص 606.

(2) وهبة، المرجع السابق، ص 17.

(3) الصكر، المرجع السابق، ص 247.

إلى الحكمة أو العبرة - الغرض التعليمي - الذي تحمله الحكاية عادة، ووجد في ذلك أداة قادرة على التعبير عن تجربته الخاصة أو تصلح للتحريض أو التذكير والاعتبار مما كان، وهذا هدف أساسي في السرد الحكائي وجانب من جوانب تميزه عن القصة أو الرواية، إضافة إلى ارتباط السرد الحكائي المطلق بالزمن الماضي، ولهذاكثر فيها أن ترد ضمن القوالب التالية: كان يا ما كان في قديم الزمان، ويحكى أن، وأخبرنا، وزعموا أنه كان،... الخ

وقد تبدو بعض أنواع الحكاية مناسبة للشاعر أكثر من غيرها لتوظيفها في القصيدة نظرا لارتباطها بما هو خيالي وغرائبي وعجائبي على نحو يعطي الشاعر مساحة واسعة جدا من التعبير دون أن يتقيد بالحقائق التاريخية والثوابت المنطقية.

ومما أسهم في توظيف الحكاية في القصيدة المعاصرة انفتاحها على الأجناس الأدبية النثرية وهو ما وجدناه في قصيدة المسيرة أيضا، ومن أبرز أنواع الحكاية التي وظفها الشاعر في قصيدته المعاصرة: "الحكاية الشعبية، والتاريخية، والخرافية والرمزية والحيوانية (الغرائبية)" ⁽¹⁾، أما القصيدة الشعرية من حيث الحكاية للموظفة فيها فإن فائزة الحربي تقسمها إلى الأقسام الآتية ⁽²⁾:

• قصيدة الحكاية التاريخية، ويتضمن حكاية الأحداث التاريخية، وحكاية الشخصيات التاريخية.

• قصيدة الحكاية الأسطورية، واعتمدت فيها على الأساطير الواردة في قصيدة السياب "سربروس في بابل"

• قصيدة الحكاية الخرافية، وتضمنت خرافة الحيوان كالذئب والغراب، وخرافة المعتقد كالغول والعراف.

(1) الصكر، المرجع السابق، ص 247.

(2) الحربي، السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، الملخص.

- قصيدة حكاية السيرة الشعبية، وفيها مبحث عن حكاية البطولة وسيرة البطل، ومبحث عن حكايات المتعة والمغامرة.
- قصيدة حكاية الواقع المعاش، وفيها مبحث عن صناعة الرمز والنموذج البطولي ومبحث في صناعة الحدث الواقعي.

ومع أن لنا تحفظات على للتقسيم السابقة والنماذج الشعرية التي استشهدت بها الباحثة إلا أننا نجد في المحصلة النهائية مقبولة بوصفها أنواعا شعرية لا أنواعا نثرية، لأن الشاعر المعاصر لم يكن مهتما بالوقوف طويلا عند الحكاية وشخصياتها الحيوانية أو البشرية أو تفاصيلها بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الانتفاع بالإطار العام للحكاية وآلياتها وكذلك زمنها الماضي الذي يتكئ عليه الشاعر في الإيهام ولنفي المطابقة بين قصيدة الحكاية والواقع الذي يسعى الشاعر للتعبير عن تجربة ترتبط به، وللجمع بين أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومن نماذج قصيدة الحكاية نقف على قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي، في المقطع الثالث منها المعنون بـ "فسيفساء"، ففي هذا المقطع يكاد المتلقي يخرج من الأجواء الشعرية التي يفترض أن تضعه فيها القصيدة ويتحول إلى أجواء الحكاية بتقاليدها وأسلوبها الشائع - أسلوب كان يا مكان - دون أن يظهر ذلك المقطع صلة حقيقية بينه وبين باقي مقاطع القصيدة، يقول البياتي:

مهرج السلطان

كان ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينتهي مغنيا مكران

يقلد للسعدان

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان

يُخرج للشمس، إذا مدت إليه يدها، اللسان

يكلم النجوم والأموات

ينام في الساحات⁽¹⁾

يبدو في النص المقتبس أن الحكاية وأسلوبها كانت تسيطر على الأداء الفني للشاعر فظهر تشكيل المقطع على النهج الذي يكون في الحكايات، وكذلك بدا الاقتراب من اللغة المحكية، ولم يقف الأمر على حدود التشكيل بل طال المضمون من خلال توظيف الأجواء الحكائية العامة في القصيدة ونقصد بذلك هيمنة العجائبي والغرائبى على كثير من مساحة النص، وكذلك في الحديث عن بعض الخوارق التي يتصف بها المهرج كما في (يمشي فوق حد السيف - وفوق حد الدخان - يرقص فوق الحبل - يأكل الزجاج)، وهذه المقدمة الشكلية والمضمونية تكاد تكون صيغة عامة في كل الحكايات.

ولا يقف الأمر في النص السابق على ما سلف بيانه بل إنه يتطور على نحو حكائي تقليدي يظهر في قوله:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأقول

فجنّ بعد موتها

ولاذ بالصمت وما سيّج إلا باسمها⁽²⁾

(1) البياتي، الديوان، ج2، سفر الفقر والثورة، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

وبهذا الجزء من النص تكتمل الحكاية وتظهر عناصرها جميعاً، إذ نقف على أجواء حكاية أخرى تتمثل في:

(أجواء الملك / ابنة السلطان -دائماً جميلة- /حب الفقير -المهرج- لابنة السلطان / حدث جسيم - موت الأميرة - / نهاية حزينة أو سعيدة).

وحتى هذا الحد لا يمكن للقارئ أن يشعر أن ما بين يديه هو قصيدة شعرية بل حكاية بامتياز، ولعل الشاعر ذاته شعر بالأمر فحاول أن ينقذ شعرية النص التي قضت عليها البنية الحكائية فأضاف جزءاً يقول فيه:

وذاث يوم جاعني يسألني

عن الذي يموت في الطفولة

عن الذي يولد في الكهولة

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان ويا مكان (1)

ومع ذلك فقد ظلت الأجواء الحكائية تسيطر على النص من أوله حتى آخره، وليست قصائد الحكاية كلها مصوغة على هذا النحو بل إن هناك من وظف الحكاية لخدمة الشعرية دون أن يسمح لجانب الحكاية أو الشعر أن يطغى أحدهما على الآخر كما نجد عند خالد الكركي الذي يتكئ على مضمون الحكاية ليصوغ قصيدة "رجع الصهيل" فأنشبت قبل القصيدة عتبة نصية توجز الحكاية الشعبية التي وظفها جاء فيها: "في التاريخ الوطني للقريب غزو إبراهيم باشا (1832) لبلاد الشام وحصاره لمدينة الكرك التي أجاغت ثوار نابلس "قامم الأحمد" ورفاقه، وقد صمدت المدينة بأهلها وشيخها إبراهيم الضمور، أما السيدة للكركية علياء، زوجة الشيخ، فقد وقفت إلى جانبه وهو يتسلم تهديد الغزاة بإحراق نجليه لديهم، السيد وعلي، أو تسليم

(1) البياتي، الديوان، ج2، مصدر سابق، ص 14.

المدينة والمستجيرين باهلها، وقد دحر الغزاة وظل علي والمسيد شهيدين في تراب الكرك وسمائها وعلامة على روح الأم العظيمة التي صارت مدينة في الصبر والتضحية " ⁽¹⁾، ونرى أن هذه العتبة كانت ضرورية لتحقيق التواصل بين النص والمتلقي بعد أن غابت كثير من عناصر الحكاية التقليدية ليحل مكانها الترميز والإيحاء المرتبط بالمضمون للحكاية إلى جانب توظيف للتلفظات الاسمية التي شابت التعمية بعضها، يقول:

سنردهم
خرج النداء من القلاع
وردنته حناجر ظمأى
سهل قد تعطر جعفري الدم
أو رمح تقلّب في جراحات الحروب
هذي قبور الراحطين
شيوخ هذا الحي
فانظر
تراهم يصعدون إلى مدينتهم
زرافات، فيخضر المدى
قد أقسموا بالله علام الغيوب
إننا أجرنا قاسما
و الدم فوق كلامنا عهد
بأن مؤاب سيده وزنبقة
و أن الشمس عنها لا تغيب
للقاتل الغازي يريد مدينتي
وابنائي في كف الحمام ⁽²⁾

(1) لالكركي، خالد (2007). رجع الصهيل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 7.

(2) لالكركي، المرجع السابق، ص 17-18.

والشاعر في القصيدة -على الرغم من انه يروي حدثا ارتبط بتاريخ - يجهد لتجنب الوقوع في المباشرة والتقريرية، ويحاول أن يخفف من حدة الغنائية التي تمتد في كثير من مقاطع القصيدة من خلال السرد، وتحريك الأحداث على نحو يولد صراعا دراميا نراه يبلغ ذروته في المقطع الذي يصل فيه رسول من الغزاة إلى شيخ المدينة يخبره بين الاستسلام وتسليم المدينة والضيوف المستجيرين بأهلها أو قتل ابنه الأسيرين، يقول:

عليا

الصبح أورق

والمدينة لم تزل عطشى

و ما عادا

وقد عاد الرسول:

منذورة للموت هذي الأرض

و الفتان للنيران

أو تخرج إلينا صاغرينا

و الضيف يخرج

لا نرى رمحا ولا سيفا ولا سرجا على تلك الخيول

وانظر إلى المرج المقابل عند ساعات الأصيل

سترى على الأفاق نارا

قد نصيب، وقد تهول⁽¹⁾.

والقصيدة دون إسقاطات معاصرة تبقى في حيز الحكاية، ويعلو منها نبرة خطاب وعظي وغرض توجيهي -هو طابع هذا النوع من الحكايات بصورة

(1) الكركي، المصدر السابق، ص24-26.

عامة- لكنها بكل المقاييس تبهر عن رؤية شعرية ناضجة وقدره فنية عالية على توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة.

وقد أكثر الشعراء المعاصرون من توظيف الحكايات التاريخية والشعبية والأسطورية للتبويه والاعتبار من جهة والنقد والسخرية من جهة أخرى، وهذه الأخيرة ارتبطت كثيراً بالمفارقات التصويرية، والإسقاطات المعاصرة للوقائع والأحداث التاريخية على الأوضاع المعاصرة كتوظيف الحروب والوقائع التاريخية المشهودة وغيرها.

قصيدة المونتاج

لم يقتصر انفتاح الشاعر المعاصر على الأجناس الأدبية وحدها بل إنه انفتح على فنون أخرى مختلفة كالفنون التشكيلية والفنون السينمائية، ومن هذه الأخيرة نتجت قصيدة المونتاج الشعري التي تعتمد على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملاً متكاملًا، وهو ما سنقف عليه بشيء من التفصيل في الفصل التالي عند الحديث عن تقنيات التوظيف الفني في القصيدة الطويلة.

ومن القصائد التي اعتمدت في بنائها على تقنية المونتاج قصيدة "فلسطينية كانت" لسعدى يوسف، والقصيدة تتكون مما يقارب تسعة مشاهد بقطاعاتها المستقلة، لكن الشاعر يربط هذه المشاهد ربطاً إيحائياً يجعل منها عملاً واحداً متكاملًا، يقول:

(تل الزعتر)

تحشرج طفلة في المخبأ -الخيمة

و تأكل ثديها

وتقاسم الأمة

(تلفزيون)

يتحدث عن تل الزعتر

وبغني للفتيات الشبقات

وللغلمان بحانات النهر

(مجنّد)

لم يؤسر في حرب طبقية

أو حرب أخرى

لكن جزت ناصيته

(دولة)

قد سمعت آخر صوت في تل الزعتر

دخلت في مصرفها

دخلت... لكن لم تخرج حتى الآن

(المدينة)

يسقط تل الزعتر

في جرعات العرق الثلجي

وينهض تل الزعتر

في الشبق الباحث عن شقة عاهرة

في آخر الليل

(رقيم بابلي)

تحت الأسوار ولدنا

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت⁽¹⁾

⁽¹⁾ يوسف، سعدي (1988)، الأعمال الشعرية، الساعة الأخيرة، ط3، ج1، بيروت، دار العودة،

وتظهر براعة الشاعر في توظيف تقنية المونتاج من خلال القدرة على ربط مشاهد مختلفة لتكون مجتمعة صورة كاملة للتجربة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها وهي في النص حول خبر تل الزعتر وما صاحبه من ندائيات وردود أفعال على المستويات كلها (أفراد، مؤسسات، دولة) دون أن يسمح للتفاصيل الزائدة أو الروابط المجردة أن تقيده.

إن أسلوب التوظيف الذي يعتمد عليه الشاعر هو الذي يحدد نوع القصيدة وشكلها، فالقصيدة التي يستدعي شاعرها على "سبيل المثال- شخصية" كليب" ويختفي خلفها وينتفع بها للتعبير عن تجربته المعاصرة هي قصيدة قنّاع، أما إذا استدعى الشاعر خبر حرب البسوس وكليب محور منها فإنها تكون قصيدة حكاية، وإن اكتفى الشاعر بذكر كليب أو ذكر البسوس فإن هذا الاستدعاء يصبح رمزا في القصيدة، والرمز يختلف تماما عن القنّاع أو الحكاية، وتفصيل المسألة وبيانها يختلف عن مطلب الدراسة.

الفصل الثالث

تقنيات البناء الفني

في القصيدة الطويلة

الفصل الثالث

تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة

استهلال

نحاول في هذا الفصل من الدراسة أن نعرض لأبرز تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشعراء المعاصرون في بناء القصيدة الطويلة، ونعدّ هذه التقنيات التوظيفية جزءاً من تقنيات التوظيف في القصيدة المعاصرة بصورة عامة، ولما كانت القصيدة الطويلة صورة من صور القصيدة المعاصرة فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أبرز التقنيات التوظيفية التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة مؤكدين مرة أخرى أن بعضاً من تلك التقنيات قد يصلح لتوظيفه على نحو ما، أو قد تظهر ملامحه في القصيدة غير الطويلة، إلا أننا نقف عليها لارتباطها الوثيق بالقصيدة الطويلة أكثر من سواها.

إن كثيراً من تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشاعر المعاصر في قصائده الطويلة -وغير الطويلة- منبثقة عن أنماط بناء القصيدة الطويلة ذاتها، ونتيجة للتداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية وافتتاح القصيدة المعاصرة على كثير منها، وتوظيف هذه التقنيات في القصيدة غير مشروط أو مقنن إلا بمقدار ما يتصل بالمقدرة الفنية للشاعر على التعامل معها على نحو ناجح، فيمكن الجمع بين عدد منها - وهو المتوقع في القصيدة الطويلة - أو الاكتفاء بإحداها إن كانت تكفي لحمل أبعاد التجربة الشعرية بصورة تامة، ومن أبرز التقنيات التوظيفية التي تنظر الدراسة فيها: التقنيات الإيقاعية، وتقنيات الحيل السردية، والتقنيات الرويوية/ الفكرية، والتقنيات السينمائية، وتقنيات التشكيل البصري والطباعي، وتقنيات التناص، وتقنيات القناع.

توظيف التقنيات الإيقاعية

إن البنية الإيقاعية للنص الشعري تتكون من شبكة علاقات مشتملة على مجموعة من العناصر أبرزها: التكرار والتوازي والتضاد والتشاكل الصوتي والبنية الصوتية المجردة وغيرها، وهذه التقنيات الإيقاعية هي التي تنتج عن نمط البناء الغنائي أو المركب، والدلالات التي تحملها عناصر الإيقاع الحديثة تختلف في القصيدة المعاصرة عنها في القصيدة التقليدية، فالتدوير -على سبيل المثال- مصطلح إيقاعي يختلف مفهومه في القصيدة التقليدية القائمة على وحدة البحر عن مفهومه في القصيدة المعاصرة التي تقوم على وحدة التفعيلة، وعليه فإن المفاهيم التي ترد في هذا السياق تحمل الدلالات المعاصرة لها.

وقد كان لأنماط البناء الفني في القصيدة الطويلة أثره في البنية الإيقاعية للقصيدة، فتقنيات السرد مثلاً لها أثر في نظام الحركة والزمّن في البنية الإيقاعية "إذ تسهم تقنيات السرد - في تسريع أو تبطئ الإيقاع بحسب العناصر المختلفة في القصيدة، فالاسترجاع والوصف يؤدي إلى تبطئ الإيقاع، والحذف والتلخيص يؤدي إلى تسريع الإيقاع، وعند استخدام الشاعر المشهد الحوارية إلى جانب السرد فإن ذلك يؤدي إلى تنويع الإيقاع" ⁽¹⁾، والتقنيات الإيقاعية موجودة في كل أشكال الشعر المعاصر، بل لعلها في القصيدة الغنائية أو القصيرة أكثر توظيفاً من سواها، إلا أننا في هذا السياق نقف على أبرز هذه التقنيات توظيفاً في القصيدة الطويلة بأنماط بنائها المختلفة، مقتصرين على التكرار والتدوير لتقديراً أن ارتباطهما بالقصيدة المعاصرة كان أبرز من سواه من التقنيات الإيقاعية.

(1) محمد، انتصار (2003)، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر، رسالة ماجستير غير

منشورة، جامعة دمشق، دمشق، سوريا، ص 34.

التكرار

يعد التكرار من أهم التقنيات التي تظهر جلية في البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، وتقنية التكرار ليست حكرا على القصيدة الطويلة إلا أن الشاعر المعاصر قد انتفع بها على نحو متكامل في القصيدة الطويلة أكثر من القصار والمقطعات مستفيدا من الوظائف الحيوية التي يؤديها التكرار في هذا النمط من القصائد.

وللتكرار - بصورة عامة - أنماط عدة أبرزها: تكرار الحروف، أو الكلمات المفردة، أو الأفعال، أو تكرار للتركيب، أو تكرار الأفكار، وتسميات التكرار عديدة، وتقسيماته تختلف من دراسة إلى أخرى لكن أصلها ثابت، وهذا يقود إلى الوقوف على الوظيفة التي يؤديها التكرار بصورة عامة في القصيدة المعاصرة والوظيفة التي تؤديها أنواع التكرار بصورة خاصة، ويرى مصطفى السعدني أن الشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفه في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على سواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء⁽¹⁾، أما الدوافع الفنية فإنه يرى أنها تكمن في "تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه"⁽²⁾، ويقصد ابتداء الشاعر لرموزه الخاصة جراء تكرارها في قصائده وليس في قصيدة واحدة، وبلغت علي عشري زائد إلى مبدأ تعدد أشكال التكرار تبعا للوظيفة الإيحائية التي ينوطها الشاعر به، وتتلوح مابين "التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو

(1) السعدني، مصطفى (1987)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية،

منشأة المعارف، ص 172.

(2) للسعدني، المرجع السابق، ص 173.

عبارة معينة دون تغيير " (1) - وهذا الشكل خارج مطلب الدراسة لأن هذا الشكل يختص بالقصيدة القصيرة ولا يمكن أن يسمى في القصيدة الطويلة تكرارا - وبين الشكل المعقد الذي فيه " تتجلى براعة الشاعر وعبقريته، وقد يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتأزران على تقوية الإحياء المطلوب " (2) وهذا النوع هو الذي تعنى به الدراسة هاهنا.

وعلى سبيل المثال يبرز تكرار الأفعال بشكل لافت في القصيدة الطويلة ذات البناء السردى بوصفه محركا أساسيا للحركة الداخلية للقصيدة التي بدورها تكون حدثا قد ينتج عنه صراع يقود إلى بناء درامي مركب، أما إن لم يستطع الشاعر أن يحقق بهذا التكرار أثرا شعريا في القصيدة فإن هذا يقود إلى إعلاء غنائيتها على نحو لا يقدم إضافة حقيقية، ويصبح التكرار عبئا يتقل القصيدة.

ومن القصائد الطويلة التي ظهر فيها التكرار -بأنواعه المختلفة- قصيدة "قصيدة بيروت" للشاعر محمود درويش، فقد ظهر في النص تكرار الأفعال على نحو أدى وظيفية مهمة للحدث الدرامي، وخدم الصراع الذي تجلى في كثير من مقاطع القصيدة، يقول درويش:

-هل تعرف القتلى جميعا ؟

س الذين سيولدون...

سيولدون

تحت الشجر

وسيولدون

تحت المطر

(1) زايد، عن بناء القصيدة، ص 61.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

وسبولدون

من الحجر

وسبولدون

من الشظايا

بولدون

من المرايا

بولدون

من الزوايا

وسبولدون

من الهزائم

بولدون

من الخواتم

بولدون

من البراعم

وسبولدون

من البداية

بولدون

من الحكاية

بولدون

بلا نهاية

و سبولدون، ويكبرون، ويقتلون،

(1) وبولدون، وبولدون، وبولدون

(1) درويش، الديوان، ص 436.

ففي هذا المقطع من القصيدة يتكرر الفعل (يولدون) سبع عشرة مرة، وهذا التكرار ليس عبثاً بل لغاية وإعياًة تتمثل في التأكيد على الاستمرار والديمومة، ويعالج حدثاً في الصراع الذي يظهر في القصيدة، فموت المجاهدين والمدافعين عن أرضهم لمن يكون نهاية للصراع، فهم سيعودون ولن يمنعهم شيء من المقاومة، وتأكيد الولادة تعزيز للصراع الذي لن ينتهي من وجهة نظر الشاعر إلا بالقضاء على الأعداء، وقد أسهم الجو الغنائي المتسارع في المقطع بخلق شعور بالتوتر وإحساس بحدة الصراع.

أما تكرار التركيب فإنه في القصيدة الطويلة يؤسس لدوام حالة من الزمن مع تأكيد نوعية هذه الحالة ⁽¹⁾، إذ قد يتحول تكرار التركيب إلى "لازمة" تسهم في بناء مقاطع القصيدة وتوحي بتحول الحركة والحوار، وتضبط النص أو تشكل حركته السكونية و" تدعم القصيدة ببعد غنائي، وتسهم -باللازمة- في تمكين الحركات من الوصول إلى مراحل الانفراج، وتبرز الزمن الملحمي الذي تحاول القصيدة أن ترقى إلى نراه ⁽²⁾، وهذا التكرار لا يقل أهمية في وظيفته عن تكرار الأفعال أو غيرها، بل إن اللازمة قد تشكل نصاً موازياً للنص الأصلي وفكرة أساسية يقوم عليها.

ومن النماذج الشعرية التي ظهر فيها توظيف التكرار التركيبي قصيدة " الظل والصليب" للشاعر صلاح عبد الصبور، وهذا التكرار - وإن أسهم في رفع النبرة الغنائية في القصيدة - إلا أنه أدى وظيفة فنية مهمة للشاعر تمثلت في التعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر من خلال تأكيد الرؤية التي يلح عليها في القصيدة، يقول:

"أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر"

(1) انتصار محمد، للمرجع السابق، 344.

(2) لليوسفي، للمرجع السابق، ص 100.

قابلني الفكر لكنني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت، لم يجد لدي ما يميته،
وعدت دون موت

أنا الذي أحيا بلا أبعاد
أنا الذي أحيا بلا آماذ
أنا الذي أحيا بلا أمجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
و من يعيش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية
الطريق⁽¹⁾

لقد أسهم التكرار السابق للتراكيب الواردة في النص إلى تبطيء الإيقاع،
وأسهم في الكشف عن حقيقة الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر، وهذا التكرار
التركيبى لا يستمر على النسق ذاته في القصيدة كلها بل يتغير من مقطع إلى آخر
ليؤدي في النهاية وظيفة متكاملة يتحقق عبرها تنامي الأحداث -على قلتها- وتطور
الحركات التي تخلق الصراع الذي يحمله النص، فيقول الشاعر في مقطع آخر:

تثبت في الصحراء لو مكبت دمتين
تصلبني يا شجر الصفصاف لو فكرت
تصلبني يا شجر الصفصاف لو ذكرت
تصلبني يا شجر لو حملت ظلي فوق
كتفي، وانطلقت

(1) عبد الصبور، صلاح (1972). ديوان صلاح عبد الصبور - أقول لكم، بيروت، دار العودة،

و انكسرتُ

و انتصرتُ

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم..

يزني بها سأم..

يموتها سأم..⁽¹⁾

ففي كل مقطع لازمة أو أكثر، وكل لازمة تتحول إلى فكرة، وينتهي مجموع هذه الأفكار إلى تشكيل الرؤية المتكاملة للشاعر.

أما في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل فإن التركيب (لا تصالح) يتحول إلى "لازمة" أساسية تشكل بذاتها نصا موازيا لكل مقطع يلي اللازمة من مقاطع القصيدة العشر، فكما ذكرنا سابقا يظهر صوتان متداخلان متكاملان كلاهما يردد لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح⁽²⁾، يقول أمل دنقل:

لا تصالح

و لو منحوك الذهب

أترى حين ألقا عينيك

ثم أثبتت جوهريين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى...

لا تصالح على الدم... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

(1) المرجع نفسه، ص 150.

(2) الكركي، توظيف التراث، ص 90.

أكلَ الرؤوس مواء ؟
أقلب للغريب كقلب أخيك ؟؟
أعيناه عينا أخيك⁽¹⁾

وهذا التكرار للضرورة استطاع من خلاله الشاعر "أن يتصرف ببراعة في هذه العناصر المكررة حيث شكل منها في كل مرة شيئاً جديداً مختلفاً، وبهذا حقق لونا من التنوع من خلال الوحدة، وإن كانت التشكيلات كلها كما رأينا تدور حول محور شعوري واحد مما يحقق من جديد نوعاً من الوحدة من خلال التنوع أو بعبارة أخرى يرد التنوع إلى لون من الوحدة"⁽²⁾، فنجد في تأكيد الفكرة الواحدة من خلال تكرارها بطرائق مختلفة ضمن رابط مشترك هو "لا تصالح".

التكوير

يعد التكوير من التقنيات الإبداعية التي ارتبط ظهورها بالقصيدة المعاصرة على الرغم من كونه مصطلحاً عروضياً تراثياً، إلا أن دلالاته في الشعر المعاصر تختلف عن تلك المتعارف عليها تقليدياً كما ذكرنا، وهذه التقنية الفنية "بواقعها الراهن هي منجز حديث تمخض عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة الحديثة، على وفق ضرورات وشروط فنية خاصة بها"⁽³⁾، والتكوير في النقد الحديث هو "امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مرحلته الأولى، فقد يمتد التكوير حتى يشمل القصيدة

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 472.

(2) زايد، المرجع السابق، ص 65.

(3) عبيد، محمد صابر (2001)، القصيدة العربية الحديثة: بين البنية الدلالية والبنية الإبداعية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 171.

كلها أو يشمل أجزاء كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً" (1).

ونؤكد في تقنية التدوير ما أكدناه في تقنية التكرار من أن التدوير ليس مقصوراً على القصيدة الطويلة، إلا أنه يتحقق على نحو أبرز فيها، فالقصيدة القصيرة تقوم في الأساس على مبدأ الاختزال والتكثيف، وهذا ملح يتنافى إلى حد كبير وفكرة التكرار، فالقصيدة المدورة تبدو كأنها لا تريد أن تنتهي كما عبرت نازك الملائكة (2) التي تعد من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى هذه السمة الشعرية في القصيدة المعاصرة.

والتدوير في القصيدة المعاصرة " لا يطلق إلا على القصيدة التي تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى يصبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتاً متصلاً لا ينتهي -عروضياً- إلا مع نهاية القصيدة ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه " (3) وهذه التقنية "استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضرورتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ إن آلية التدوير يجب أن تتبثق عضوياً أو عفواً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتتطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة (4)، ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهماته الشكلية في القصيدة الحرة - فضلاً عن مساهمة

(1) يونس، علي (1985)، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 65.

(2) الملائكة، المرجع السابق، ص 112 و 184.

(3) زايد، المرجع السابق، ص 193.

(4) لعوفي، نجيب (1983)، جدل القراءة - ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص 40.

لفضائتها الزماني- على تكريس السطر الشعري بوصفه بديلاً مهيمناً للبيت الشعري التقليدي، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المنفردة دخله⁽¹⁾.

ومع ذلك فإن ملامح التكوّن البسيطة قد ظهرت في القصائد القصيرة، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "البصرة" للبياتي التي تتكون من ثلاثة مقاطع قصار إلا أن التكوّن وقع فيها -المقاطع- كلها، يقول البياتي:

كانت، كعادة، أهلها البسطاء

تجترح البطولة والفداء

تستنطر للتاريخ معجزة

وشاركت انتصار

وبوجهها العربي

في كل العصور

-مدينة الشعراء والعلماء-

قاومت الغزاة

وبأكرم الشجر النخيل

وشطها

كانت إلى الشهداء في معراجهم

زاد المعاد:

الشعر سر شبابها

وبطولة البشر /البناء

-2-

خصلات شعرك في مرآيا البحر:

(1) الصكر، حاتم (1989)، ما لا يؤويه الصفة، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ص 19-20.

نافذة وعصفور يطير
وورنتان
وأنا المسافر في الزمان وفي المكان
وفي منافي الأبجدية والعروض
لغتي بضوئك أوقفت
صارت قناديل المحبة
أزهرت
صارت منازل للقلوب
صار الزمان حديقة
والبحر مرآة الحديقة والزمان
-3-

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع
أوقفت راحلتي
وقلت: بكم تبيع
سلطانتني
هذا الضياء الأزرق الوردني
هذا الثوب
هذا الياسمين
قالت: "بكل قصائد الشعراء"
ضاحكة
"ولكن، لن أبيع" (1)

(1) البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، بعثان عائشة، ص506-509.

والقصيدة تقوم على تفعيلية الكامل (متفاعلن) وزحافاتهما، وبتقطيع المقطع الاول عروضيا نجد أن الأسطر الشعرية جميعها اشتركت في التدوير، ويترجع التدوير في المقطع الثاني، ويكاد يختفي في المقطع الثالث، وهذا يرتبط بنوع الجملة الشعرية والمعنى الذي تحمله ولا قانون ضابطا لهذا الأمر.

والتدوير ارتبط بالقصيدة المعاصرة التي مالت إلى الطول أكثر من سواها، ولذلك فإن كثيرا من القصائد الحديثة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقنية سرديّة، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقنية وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حس غنائي يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد⁽¹⁾، وللقصيدة الطويلة بمختلف أنماطها البنائية تجارب متباينة مع التدوير الذي ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس أو كبير باتجاه فني معين، وبأسلوب تعبري معين أيضاً، أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً في حدود الزمن والناتج الشعري الحالي- كما أن لأسلوب المرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل -بتكوينها المتكرر- متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة⁽²⁾، وبهذا انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تتطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم الهدف، وتوعدت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها⁽³⁾، كما تعددت أنواع التدوير التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته وذكر النقاد

(1) عبيد، المرجع السابق، ص 164.

(2) اطميش، المرجع السابق، ص 330-331.

(3) عبيد، المرجع السابق، 174.

منها: التذكير الجملي ويختص بالجملة الشعرية ويكثر في القصيدة القصيرة، والتذكير المقطعي، ويظهر في مقاطع القصيدة الطويلة، والتذكير الكلي الذي تصبح فيه القصيدة بيتاً ولحد⁽¹⁾.

ومن نماذج التذكير المقطعي نقف على قصيدة "الفرح المستحيل" للشاعر حميد سعيد، فالقصيدة التي تتكون من عدة مقاطع يظهر التذكير فيها على نحو غير ثابت أو نسق محدد في المقاطع، ولا نظن أن هناك ما يحكم موقع التذكير في الجملة الشعرية سوى الجملة الشعرية ذاتها، ورؤية الشاعر الخاصة لحدود التذكير الحاصلة بها، يقول:

يضحك القمر المتكبر لامرأة تستطيع اقتراف المعاصي
ويضحك في سره للخريف..
تلك عابرة بالسويقة..
نادته

عبد اللطيف

-2-

صنع امرأة من تراب الفرات
وحاول أن يصطفئها،
وأن يوقظ الوجد فيها..
لقد أيقظ الوجد فيها..

-3-

فعل الوجد شيئاً وقد يفعل الوجد معجزة
أو كنا نعلم أنفسنا الفرح المتداول..
إذ نقتفي أثر امرأة. ونحاورها خلصة

(1) للمزيد عن هذه الأنواع: صيد، المرجع السابق، ص 184 و ما بعدها.

أيها الفرح المستحيل..
لك أطفالنا والبلاد البعيدة
إن قرانا التي رافقتنا إلى السجن يوماً
تشاركنا الآن أفراحنا
ونشاركنا السهر العائلي⁽¹⁾

ومن نماذج القصائد الطويلة ذات التدوير الكامل قصيدة "التحول" لحسب
الشيخ جعفر وكذلك قصيدة "الإقامة في الأرض"، وهذه القصيدة من أولها حتى
آخرها بيت واحد متصل لا وقفة فيه إلا مع نهاية القصيدة، يقول:

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل
استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحيا،
فوق خبز ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية
الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون
التي وجهها فضة، في مقام مقاعدها خشب
أو حصير، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات،
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، للصبية
الشاحبون المهازيل في الفندق الرطب....⁽²⁾

(1) سعيد، حميد (1984)، الديوان، ط1، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ص 468-469.

(2) جعفر، حميد الشيخ (1985)، الأعمال الشعرية الكاملة، زيارة للسيدة السومرية، بغداد،

منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ص 263-264.

ومن القصائد الطويلة المنورة تنويراً كاملاً قصيدة "سعادة عولس" لسامي مهدي التي امتدت بفعل التقنيات السردية والبنية الحكائية التي انتظمتها لتكون وحدة شعرية طويلة لا وقفات فيها، إلا من بعض القوافي الداخلية غير المنتظمة، يقول الشاعر:

يصحو صباحاً متقللاً بدخان أمسٍ مرٍ، سعل سعلتين، وينفض
التعب القديم، ويدعك العينين، يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى
إلى الأتجار، والضوء المذهب في نراها نخضرة برّاقة تزهو، وأوراد
ملونة وسيدة تعدّ الشاي، خفقة ثوبها الهفاهف تفصح عن حداثتها،
وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي أجراسُ إلهي إذا ضحكت، وتجمع
حولها الأبناء، تحرص أن يتم فطور، " هذا الصغير "..... " (1).

ونرى أن مثل هذا النص أقرب ما يكون للحكاية الشعرية منه للنص الشعري المتكامل، لكنه يمثل القصيدة التامة للتدوير.

ويبقى أمر آخر يتصل بالتدوير تنبّه له بعض النقاد يتمثل في التحذير من الإفراط في استخدام التدوير، أو الإخفاق في التوظيف الواعي له، فهو من هذه الزاوية " يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه، ويضعف الإيقاع العام للقصيدة لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت، والقوافي المرتبطة بهذه الوقفات، فمعظم القصائد المدورة مفتقرة إلى عنصر القافية لأنها تتألف من بيت واحد والقافية تتطلب تعدد الأبيات " (2)، لكن التجربة المتكاملة لا خوف عليها من هذا المزلق، وهذا ما نراه يتحقق في قصائد عديدة لمحمود درويش، وأدونيس، وحسب الشيخ جعفر، وغيرهم.

(1) مهدي، سامي (1987)، سعادة عولس، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 35.

(2) زيد، المرجع السابق، ص 194.

تقنيات الحيل السردية¹

احتل السرد وتقنياته موضعاً متقدماً في الدراسات النقدية الحديثة نظراً للتطور الكبير الذي طرأ على بنية الرواية والفنون للسردية المعاصرة الأخرى، وهذا الاهتمام النقدي نجده لدى النقاد العرب والغربيين على حدّ سواء، وقد أغرت جماليات السرد التي وقفت عليها الدراسات النقدية في النثر الحديث والانفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها للشاعر للمعاصر على التجريب وتوظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة، وكانت النتيجة تحولاً حاداً من قبل الشاعر المعاصر نحو توظيف السرد في القصيدة المعاصرة، وعزوفاً شبه مطلق عن أنماط البناء التقليدية، وظهر نمط البناء السردية في القصيدة المعاصرة الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق من هذه الدراسة وجدنا كذلك مصطلحاً جديداً هو القصيدة السردية.

أما القصيدة الطويلة - بالأطر التي تحدثنا عنها سابقاً- فقد كانت النموذج الأمثل لاحتضان التقنيات السردية التي أصبحت منزعا للقصيدة المعاصرة، ولما كانت هذه التقنيات السردية تحتاج إلى مساحة واسعة للتعبير في النثر أصلاً - كالرواية - فإنها كانت تتطلب أيضاً من الشاعر أن يطيل القصيدة ليتمكن من توظيفها على النحو الأمثل.

وتقنيات السرد التي وظفها الشاعر في القصيدة المعاصرة لا تختلف عن تقنيات السرد التي ظهرت في الرواية والفنون النثرية الأخرى، لكن التعامل معها كان يقوم على مراعاة الجنس الذي توجد فيه -الشعر- للمحافظة على سمات النص الشعري، وسمات العمل النثري دون أن يهيمن جنس أدبي على الآخر، ومن أبرز عناصر البناء الروائي التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته: الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان، والسرد، والحوار، واللغة، وغيرها، على ما بينها من تداخل وترابط.

- وكان السرد من أبرز العناصر التي اتكأت عليها القصيدة المعاصرة من خلال توظيفها أبرز الأساليب السردية الشائعة في فن الرواية⁽¹⁾ ومنها:
- الضمائر، ومن أبرز أنواعها: ضمير الغائب (الراوي العلیم)، ضمير المتكلم (الراوي هو الشخصية ذاتها)، ضمير المخاطب، الضمائر المتعددة.
 - اليوميات والمذكرات، وتبرز قيمتها من خلال ما تكشف من أسرار الشخصية، لكنها تختلف في القصيدة عنها في الرواية.
 - الرسائل، وهي من الأساليب القليلة في الرواية وشبه الغائبة في القصيدة المعاصرة.
 - التذكّر، ويتم في القصيدة الشعرية عبر مثير ذهني (موقف، أو كلمة، أو جملة، أو شخصية... إلخ)
 - الاسترجاع/الارتداد، ويتقاطع مع التذكّر في تجسيد الحركة ويقابله الاستباق.
 - الحلم، وعزز هذا الأسلوب المنهج الفرويدي، ويشمل أحلام النوم وأحلام اليقظة، وتساعد هذه التقنية على الغوص في أعماق الشخصية والكشف عن مكوناتها.
 - التداعي، يرسم ما يتداعى إلى ذهن الشخصية من أفكار وصور وخواطر وهواجس مفقودة للمنطق والترابط، وتصاغ كما ترد إلى الذهن دون تسلسل أو ترتيب، وهذه التقنية تتناسب كثيرا والقصيدة المعاصرة.
 - التلخيص، ويسهم في التخلص من التفاصيل، ويساعد على اختصار الزمن والصور غير الضرورية.
 - الحذف، لإسقاط الزمن ودون الخوض في الأحداث التي احتواها.
 - الوصف، وفيه يتوقف السرد وتبرز التفاصيل والجزئيات.

(1) لمزيد من التفصيل: ينظر للمراجع التي تم الإحالة إليها سابقا في هوامش الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وقد ذهب الشاعر المعاصر إلى توظيف تلك الأساليب السردية السابقة مع عناصر أخرى من عناصر السرد التي أشرنا إليها (كاللغة والحوار، والحدث، وغيرها)، وهي عناصر متشعبة تحتاج إلى توضيح وتفصيل يختلف بيانه عن غرض الدراسة، ونطمئن إلى سهولة وصول الدارس إلى المعلومة التي يحتاجها عنها بعد أن كثرت المصادر والمراجع التي بحثت فيها.

ونرى مرة أخرى أنه ينبغي التذكير بأن توظيف العناصر السردية أو بعض الأساليب السردية لم يكن أمرا يخص القصيدة الطويلة، إذ يمكن أن نقف على بعض نماذج للقصيدة القصيرة التي تحتوي على ملامح سردية، إلا أن توظيف التقنيات السردية على النحو المتكامل يحتاج كما ذكرنا إلى مساحة كافية توفرها بنية القصيدة الطويلة، ونحاول في ما يأتي أن نعرض عرضا موجزا لبعض العناصر والأساليب السردية التي ظهرت في القصيدة المعاصرة مع الإشارة إلى أن الجزء الأعظم من القصائد المعاصرة قد احتوى على شيء من التقنيات السردية، أما التقنيات التي نعرض لها فهي تلك التي بدأ لنا من استقرارنا الناقص للنماذج الشعرية التي مسحتها الدراسة أنها الأكثر توظيفا من قبل شعرائنا المعاصرين، وسنكتفي في هذا السياق ببيان تلك التقنيات في القصائد المعاصرة دون الخوض المفصل في مدى توفيق الشعراء في توظيفهم لها، إلا ما كان على صورة إشارة يتطلبها العرض، ذلك أن الأمر سينتهي بنا إلى نتيجتين: أولاها: تكشف عن نجاح الشاعر بالتعامل مع توظيف التقنيات السردية، وثانيتهما: تظهر فشله في التعامل مع هذه التقنيات أو مع بعضها.

اللغة السردية

وتشتمل اللغة السردية غالبا على جلّ عناصر السرد وأساليبه، وأبرزها: أفعال السرد، وضمائره المتعددة، ويسمى عبد الملك مرتاض اللغة النسيج

السردية"⁽¹⁾، وتسهم هذه اللغة في التخفيف من هيمنة الحوار الذي قد يتحول بالنص إلى عمل مسرحي إن غابت عنه اللغة السردية، وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في "تقديم الشخصيات ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف،... فهو شكل مركزي ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي"⁽²⁾، ومن الأمثلة الشعرية التي تظهر فيها اللغة السردية بمقوماتها المتعددة نقف على نموذج للشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته الطويلة "من أغاني الحواكير" يقول في مقطعها الثالث:

مرّ في الليل غريب يسأل الرّفْدَ
فعضته الكلابُ
طرق الأبواب.. لم يفتح له في الليل بابُ
سمع الناس بجوف الدور كالأرض الخرابُ
يتباكون، يصلون، يشقّون الثياب
خوفَ أن تنقض أسوار المدينة
خوفَ أن يكشف نور الصبح أسرار العفونة
و تمطى الحارس الأعمى، ونادى: من هناك ؟
-شاعر يمرق عبر الليلِ
-ماذا قد رماك ؟
حكمة أرغب في نشر لواها
-من يدي خذها.. أيا صوت الجريمة.
مات في الليل غريب يسأل الرّفْدَ ولم يفتح

(1) مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، رقم 240، ص 114.

(2) للمرجع نفسه، ص 116.

له في الليل باب⁽¹⁾

يتجلى السرد في هذا المقطع من خلال البداية التي يتحدث فيها الراوي من الخارج عبر مجموعة من الأفعال المسندة إلى ضمير الغائب، التي يظهر من خلالها الحدث الذي يتنامى ببطء: (مر- يسأل- فعضته الكلاب) / (طرق الأبواب- لم يفتح له)، ثم سمع الناس (يتباكون، يصلون، يشقون الثياب) ثم يظهر تحول على مسار الأحداث عندما يتنبه لهذا الشاعر القادم ليلا إلى المدينة حارسها الليلي، وتتجلى المفارقة حين يصفه (بالأعمى)، ثم يختفي الراوي العظيم ويظهر حوار يخفف من رتبة السرد، هذا الحوار يحتوي على حدث يحوي صراعا باهتا ينتهي بقتل الحارس الأعمى الشاعر، ورمزية الحدث التي تنتظم المقطع واضحة إلى حد أصبحت الرؤية التي يحملها تقليدية ومكررة.

الحوار

ظهر الحوار في القصيدة المعاصرة على نحو لافت مشكلا صورة أساسية من صور اللغة السردية التي شاعت في القصيدة المعاصرة، وانفتح الشاعر المعاصر بأنواع الحوار المختلفة التي ظهرت في فنون السرد النثري، للخارجي (الديالوج) والداخلي (المونولوج)، وتعددت الشخصيات المتحورة، وهذا كله أدى بالقصيدة إلى الطول، وتفاوتت قدرة الشعراء على توظيف الحوار في القصائد بين تجارب ناجحة وأخرى فاشلة باختلاف قدرة الشاعر ورؤيته، ونماذج هذه التقنية كثيرة جدا نذكر منها إضافة إلى ما سبق نموذج من قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين"⁽²⁾ للشاعر محمد الفيتوري، يقول في المقطع الثاني منها:

(1) مطر، محمد غيفي(1998)، الأعمال الشعرية - من مجرمة البدايات، ط1، القاهرة، دار الشروق، ص 52-53.

(2) بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان ضد القوات الفرنسية الغازية وسقط شهيدا في معركة النصر عام 1910.

- كان السلطان يقود طلائعنا

نحو الكفار

وكان هناك بحر الدين

و أشار إلينا تاج الدين

وأطل بعينه كالحالم..

في قلب السهل المتمد

ثم تنهد:

- "الحرب الملعونة

يا ويل الحرب الملعونة

أكلت حتى الشوك المسود

لم تبق جدارا لم ينهد "

ومضى السلطان يقول لنا

ولبحر الدين:

- هذا زمن الشدة يا إخواني

هذا زمن الأحزان

سيموت كثير منا

ومشهد هذي الوديان

حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد ⁽¹⁾.

وهذا الشكل من الحوار يعدّ الأبسط من نوعه، لسيطرة الراوي من الخارج

على عناصر السرد في قصيدة الحكاية، لكننا نجد حواراً أكثر عمقا في قصيدة
محمود درويش تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" إذ إننا نقف على تعدد

(1) الفيتوري، محمد (1981)، ديوان الفيتوري - لذكريني يا أفريقيا، ج1، ط4، بيروت، منشورات

الفيتوري، ص224-225.

للاصوات، وحوار داخلي (مونولوج) وإن كان حوارا قصيرا، وهذه الاصوات تعطي زخما إيحائيا كبيرا للنص وللرؤية التي يحملها، يقول درويش:

بيني وبينك صورتان
وأضيف كي تنسي وكي تنكري:
-وبيني وبين اسمي بلاد
حاور السجان صوتي
قال صوتي: طائرات طائرات طائرات
سجان ! يا سجان
لي وجه يحاول أن يراني
سجان يا سجان
لي وجه أحاول أن أراه
.....

كثير الحيايين وكثير الرماديون
قال البرتقال: أنا حياي ورمادي
قال الجرح: ما أصل العقيدة ؟
قلت: أن تبقى ولمشي فيك كي أغنيك
كي أشفيك مني
(1) والسجن يتسع، والبحار تضيق

ونرى أن للحوار الذي يكون قريبا من هذا النمط التوظيفي هو الأقرب إلى روح القصيدة المعاصرة ذلك أن كثرة الحوار وطوله لا تصنع نصا متماسكا بل تقترب بالنص من المسرحية الشعرية.

(1) درويش، الأعمال الكاملة، ج2، ص 280.

وهو من التقنيات السردية التي ظهرت إلى جانب أساليب أخرى في القصيدة المعاصرة، وهو يعني قطع التمسك الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الماضية، ونرى أنه يصلح في قصيدة الحكاية أكثر من سواها، ومن النماذج الشعرية التي وظفت هذا النمط قصيدة "شوق زهران" للشاعر صلاح عبد الصبور إذ نجده يبدأ القصيدة بالوقوف على نهاية للحكاية -مقتل زهران في حادثة دنشواي- ثم يعود إلى بداية الحكاية، يقول في مطلع القصيدة:

... وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تتين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل... يا لله

في نصف نهار

كل هذي المحن للصماء في نصف نهار

مذ تولى رأس زهران الوديع⁽¹⁾

وبعد هذه البداية التي يقدم لنا فيها النهاية المفاجعة للشاب زهران، يرتد

الشاعر إلى حكاية هذا الشاب منذ بدايتها، فيقول:

كان زهران غلاما

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيهِ وسامة

و على الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة

(1) عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور-الناس في بلادي، ص 18-19.

اسم القرية

"دنشواي" (1)

ثم يستمر الشاعر في سرد حكاية زهران إلى أن يصل إلى ذروة الأحداث التي قادت في النهاية إلى مصرع زهران، يقول:

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة
كان يا مكان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان أن مرت ليلاليه الطويلة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم...

مرّ زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مدّ زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا

ربما... سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وضع النطع على السكة والغيلان جاموا
وأتى السيف مسروراً وأعداء الحياة

(1) عبد الصبور، المصدر السابق، ص 19.

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع⁽¹⁾

ونتيج هذه التقنية للشاعر أن يتخلص من قيد الزمن في بعض المواضيع، وأن يقدم الأحداث دون اهتمام للنهاية.

القداعي

وهو من التقنيات السردية التي ارتبطت بالرواية الجديدة أكثر من سواها، ووجدت طريقا يسيرا لها في بنية القصيدة المعاصرة، ذلك أنها تعطي الشاعر حرية مطلقة في التعبير عن الأفكار والصور والهولجس التي في داخله على نحو مفتقد للترابط أو المنطق أو التسلسل بل تصاغ كما ترد إلى الذهن مقطعة، مبعثرة، مبتورة، ويقوم المشهد أو الحدث أو الحوار أو الجملة باستدعاء مشهد أو حدث أو حوار أو جملة أخرى تبدو بعيدة عن سابقتها في سلسلة تتوالى حتى نهاية القصيدة. وتسهم هذه التقنية في الكشف عن مكونات الشاعر، وأحاسيسه، والتناقضات التي يحملها، وتمتزج أحيانا بالتذكر، والحلم، وتيار الوعي، وغالبا ما يلجأ الشاعر فيها للاتكاء على الحوار الداخلي "المونولوج"، على نحو يفضح حدة التوتر الذي يسيطر على نفسه، وتحتاج هذه التقنية لقدرة كبيرة من المتلقي على التحليل والربط والاستنتاج للوصول إلى الحقيقة التي يريدها الشاعر من القصيدة.

وينتج عن هذا النوع من التقنيات السردية في كثير من الأحيان قدر من الغموض والإبهام، وإحساس بالفوضى والاضطراب، لكن الانسجام والتناسق في هذه الحالة يكون مرهونا بوعي الشاعر وقدرته الفنية، وحساسية المتلقي تجاه القصيدة، وقد ظهر توظيف هذه التقنية في كثير من القصائد المعاصرة، واشتهر هذا الأسلوب لدى كثير من الشعراء كان أبرزهم أدونيس الذي غالى في توظيف هذه التقنية في كثير من دواوينه.

(1) المرجع نفسه، ص 20-21.

ومن نماذج القصائد التي وظفت تقنية التداعي نقف على قصيدة علي الجندي الطويلة "طرفة في مدار السرطان"، فقد اعتمد الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة على التداعي للكشف عن مشاعره وأفكاره التي كانت تنهال عليه، ومعتمدا في كثير من الأحيان على المونولوج لتقديم رؤياه، يقول:

ومرت ذكريات البید في بالي
عزيف رمالها بدمي قوافي دمعی الغالي
و... مرت،

كانت الكتبان فحمية
وكان الجوع في أحداقها غولا
وكننت أسبح في مجرى الوهاد
أفريق من شواقي النكباء مقتولا⁽¹⁾

ومن التقنيات السردية الأخرى التي ظهرت في القصائد الطويلة تقنية الحلم كما في قصيدة "تحولات العاشق" لأدونيس، وتقنية التذكر كما في قصيدة "رجع الصهيل" لخالد الكركي، وتقنية تدخل الأزمنة والتداعي في قصيدة محمد عمران "الدخول في شعب بوان"، وتسريع المرد كما في قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم"، وتقنية تبطؤ المرد كما في قصيدة إبراهيم نصر الله "فضيحة الثعلب"، والمشهد الحوارية كما في قصيدة "الاستجواب" لنزار قباني، وغيرها كثير من القصائد التي يضيق المقام عن بيان تفاصيلها.

(1) الجندي، طرفة في مدار السرطان، ص 11.

التقنيات الرؤيوية

ونعني بها التقنيات الفكرية /الدرامية التي تعتمد على الصراع بين الشخصيات من خلال الحركة التي تصنع أحداثا متنامية تصل إلى حد كبير من التجسيد، ويعتمد الشاعر في هذه التقنيات على تعدد الشخصيات والأصوات والصراعات للتعبير عن تعدد المستويات الشعورية والنفسية في تجربته الشعرية، كما أن الشاعر المعاصر انتفع بهذه التقنيات ليقابل بين رؤيتين مختلفتين من خلال صراع يكشف التناقضات التي تحيط بكل منها، أو للكشف عن تناقضات مركبة داخل شخصية واحدة تحمل في داخلها صراعا بين قيم متضادة.

ولما كان مثل هذا التوجه يحتاج إلى تجسيد وابتعاد عن الإحياء كان البناء الدرامي وتقنياته هو الحقل الأمثل للتعبير عن هذا النوع من التجارب الشعرية بعد أن ازدادت الرؤية الشعرية "تشابكا وتركيبا، وأصبحت أبعادها ومستوياتها في بعض الأحيان أكثر تنوعا من أن تستطيع الوسائل الشعرية منفردة التعبير عنها"⁽¹⁾، وهذا ما دفع الشاعر إلى استعارة بعض الأدوات المسرحية وتطويرها على نحو يتناسب مع الخصوصية الشعرية.

ولعل هذه التقنيات لا تتناسب إلا ونمط القصيدة الطويلة وإن كنا لا نعدم بعض الملامح الدرامية في بعض القصائد القصيرة- نظرا للهدف الذي من أجله وظفت في القصيدة، وسنقف على بعض أبرز التقنيات الرؤيوية في القصيدة المعاصرة ممثلة في تعدد الأصوات، والصراع، والجوقة (الكورس) مع ملاحظة أن هذه العناصر تتداخل في ما بينها تداخلا كبيرا يجعل من الصعب في بعض القصائد الفصل بينها.

(1) زايد، للمرجع السابق، ص 203.

إن تعدد الرؤية الشعرية في القصيدة المعاصرة يتطلب تعددا في الأصوات واستقلالاً لها بعيداً عن هيمنة صوت الشاعر ورؤيته للفردية بعد أن تطورت الحياة وتعددت على نحو تعددت معه الآراء والأفكار، ومع أن الشاعر لجأ إلى الحوار عند توظيف التقنيات السردية إلا أنه بقي في كثير من القصائد السردية حواراً عاجزاً عن التعبير عن أبعاد فكرية وشعورية تتطور وتنمو متجاوزة حدود أفكار الشاعر وأحاسيسه، كما أن تعدد الأصوات لا يتطلب بالضرورة وجود حوار بين الشخصيات المتعددة إذ يمكن للراوي من الخارج أن يسرد بدلاً من الأصوات ويعبر عن رؤياها الخاصة كما سنرى في قصيدة محمود درويش "كتابة على ضوء بندقية".

وتعدد الأصوات في القصيدة الرؤيوية يحتاج إلى شخصيات نامية ذات موقع مركزي في القصيدة، متباينة في نظرتها لقضايا الحياة والوجود، وقد لجأ الشاعر في هذه السبيل إلى مجموعة من الأساليب أبرزها استدعاء الشخصيات التاريخية ذات الرؤية المحددة مسبقاً لدى المتلقي - وهو ما غلب على كثير من القصائد المعاصرة - أو من خلال ابتداع شخصيات خاصة متناقضة في أفكارها ورؤاها.

فمن النمط الأول لتعدد الأصوات التراثية نقف على قصيدة محمد عفيفي مطر الطويلة "عن الحسن بن الهيثم" وفيها تبرز ثلاثة أصوات من خلال الشخصيات المتصارعة التي ترمز إلى الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهو يستدعي شخصية "الحاكم بأمر الله" ويرمز به إلى بطش السلطة وفسادها، ويستدعي شخصية "داعي الدعاة" الذي يرمز إلى يد السلطة وصوتها المدان، ويستدعي شخصية "الحسن بن الهيثم" ويرمز به إلى الباحث عن الحقيقة والعالم الذي نال بجده ما لم يستطع السلطان بماله وقوته الحصول عليه، ويحاول الشاعر من خلال الحوار الذي يجريه بين هذه الشخصيات والأحداث التي تقع أن يعري مواطن كل شخصية من شخصياته، يقول الشاعر في حوار بين الحسن بن الهيثم والحاكم بأمر الله:

الحسن بن الهيثم:

سيدي عفوا، فقد جئت لكي اسمع هذا النهر في الليل يغني.

الحاكم:

هو يبكي

الحسن: هذه الطينة موال مجمد

فهو يبكي ليغني

و أنا أعرف ما كان... وما سوف يكون

الحاكم:

أيها الضيف.. انتصب، قل لي: أتدري لغة النهر

الحسن:

أجل، أعرف ما ينطقه الماء، وما تكتمه الأرض الحزينة.⁽¹⁾

ومن نماذج تعدد الأصوات غير المستدعاة من التراث في القصيدة المعاصرة نقف على قصيدة كُتابة على ضوء بنديفة لمحمود درويش، ففي هذه القصيدة يوظف الشاعر ثلاثة أصوات: الفتاة اليهودية (شولميت)، وصديقها الجندي (سيمون)، والفلسطيني (محمود)، وتحاول كل شخصية من هذه الشخصيات أن تعبر عن رؤيتها الخاصة للصراع العربي الإسرائيلي، ويتنامى الحدث ويتطور الصراع عندما تبدأ شولميت بالمقارنة بين واقع الاحتلال وأعماله ودعاوى المحافظة على القومية اليهودية للقائمة على الدماء، والمطلب العادل لشعب فلسطين المضطهد وحقوقه الشرعية في وطنه وأرضه.

⁽¹⁾ مطر، محمد عفيفي (1972)، كُتابة الأرض والدم، بغداد، منشورات وزارة الإعلام العراقية،

جاء تنامي الأحداث والصراع دلخيا في نفس "شولميت" عبر تقنيات التداعي والتذكر عندما كانت تنتظر صديقها العائد من الجبهة لقضاء الإجازة لكنه تأخر عن مواعده، فانتالت الهولجس والأفكار عليها يقول درويش:

شولميت انكسرت في ساعة الحائط
عشرين دقيقة

وقفت، وانتظرت صاحبها

في مدخل البار وما جاء إليها.

قال في مكتوبه أمس:

احجزي مقعدنا السابق في البار،

أنا عطشان، يا شولا، لكأس وشفة

قد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة

ولكي أرقص في البار⁽¹⁾

ثم يظهر صوت (سيمون) على لسان الراوي فيبين لصاحبه أن المجد في المعركة سيعطيه خلودا، وهو قد يضحي بهذا المجد لينعم بلقائها، لكنه حين جاء اشتمت من بدلته رائحة الموت والقتل، فاعترف لها أنه نصف قاتل - للعرب - ونصف مقتول - من هواها -، ثم أحست بقسوته حين أراد أن يعبر عن هذا الشوق فكان أن كشف لها عن حقيقة نظريته للكون والحياة التي يعيشها وارتباطه الجنسي المحدود بها، يقول درويش:

وأحست كفه تنقرس للخصر،

فصاحت: لست في الجبهة..

قال:

(1) درويش، المصدر السابق، ص 160.

مهنتي !

قالت له: لكنني صاحبك

قال: من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا (1)

ثم تتعري أمامها الحقيقة وهي أن الأمان والحب الذي كانت تحلم به ما هو إلا وهم وخداع، وأن صديقها لم يتعلم سوى القتل وسفك الدماء، وحبّه الوحيد هو للبندقية، حتى أصبحت هذه هي عقيدته الجديدة، يقول:

قال عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين عن الضوء:

أنا المقتول والقاتل

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر

وفي عينيك، يا شولا، وأن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة

أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما، تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة

لم أفكر بك.. لم أخجل من الصمت الذي

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا البندقية (2)

(1) للمصدر نفسه، ص 161.

(2) درويش، المصدر السابق، ص 162

ونستيقظ "شولميت" على فاجعة تهز كيانه واثابتها، وتعرف انها كانت تعيش
كذبة كبيرة اسمها الوطن والقومية، يقول:
شولميت اكتشفت أن أغاني الحرب
لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها
نحن في المذيع أبطال
وفي التابوت أطفال
وفي البيت صور..
-ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
في الصفحة الأولى،
(1)
فلن يولد حي من خبر

ثم يظهر الصوت الثالث صوت محمود /الفلسطيني صاحب القضية، الذي
شعرت شولميت معه بالمعنى الحقيقي للحب والحنان قبل أن تتخلى عنه إيماننا منها
بالعقيدة القومية، وتذكر ما كان يقول لها، وتذكر أنه كان صادقاً، يقول درويش:
فجأة، عادت بها الذكرى
إلى لنتها الأولى، إلى دنيا غريبة
صنفت ما قال محمود لها قبل سنين
-كان محمود صديقاً طيب القلب
خجولاً، كان، لا يطلب منها
غير أن تقوم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد،
وبالشوق إلى أرض سليبة.
وحبيبا صار فيما بعد،

(1) درويش، المصدر السابق، ص 162.

لكن الشبابيك التي يفتحها
في آخر الليل.. رهبة
كان يغضبها، لكنه كان يقول
كلمات توقع المنطق في الفخ،
إذا سرت إلى آخرها⁽¹⁾

وتتصارع الرؤى، وتتقابل المتناقضات وتجري المقارنة بين ضدين وينتهي
الصراع إلى الإيمان بأن المنطق القويم هو الذي لا بد أن يسود، لكن الصراع غير
متكافئ، وسبب الانتظار أقصى ما يمكن أن يكون، يقول درويش:

شولميت انتظرت سيمون -لا بأس إذن
فليأت محمود.. أنا أنتظر الليلة عشرين سنة
كل أزهارك كانت دعوة للانتظار
ويداك الآن تلتفان حولي مثل نهرين من الحنطة والشوك
وعيناك حصار
و أنا أمتد من مدخل هذا البار
حتى علم النولة، حقلا من شفاء دموية:
أين سيمون ومحمود ؟⁽²⁾

لقد أثبتت هذه التقنية أنها قادرة على التعبير عن المتناقضات، والمقابلة بين
الأضداد بعد أن أصبح من حق كل طرف في أي صراع أن يعبر عن رؤيته،
وجهة نظره الخاصة في هذا الصراع، وهذا يقودنا للحديث عن تقنية رؤيوية
أخرى ارتبطت بتعدد الأصول ونتجت عنه وهي الصراع.

(1) المصدر نفسه، ص164.

(2) المصدر نفسه، ص 165.

الصراع

يمكن أن نقول إن الصراع وما ينتج عنه هو خلاصة البناء الدرامي الذي يسعى إلى تقديم فلسفة رؤيوية في أي عمل أدبي، وهو ما ينتج عن حركة الأحداث وتناميها وتطورها، فلا صراع دون حدث، والحدث يحتاج إلا حركة ذات مسار معين تبرز التناقضات بين طرفي الصراع.

ولكل صراع طرفان على الأقل، وقد تتعدد أطراف الصراع بتعدد الأصوات التي ينظمها العمل الأدبي، ولا يكون الصراع متحققا في العمل إلا بوجود متناقضات أو اختلاف في وجهات النظر، وهو نوعان: صراع خارجي، ويكون بين شخصيتين متناقضتين أو أكثر، وصراع داخلي، يكون بين الشخصية وذاتها.

ومن نماذج الصراع الداخلي قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لصلاح عبد الصبور، وفي هذه القصيدة يتجلى الصراع داخل الشخصية الموظفة "الملك عجيب بن الخصيب" بعد أن يموت والده الملك ويُصَبَّ ملكا من بعده، لكنه يصارع الشوق لحياة الإنسان البسيط الذي يبحث عن اليقين وعن المحبوبة، وشخصية الملك الذي عليه أن يسمع النفاق ويعيش أجواء الملك والسلطان، بل إنه يخاف أن يصرح بما في داخله خشية أن يقال عنه مجنون، يقول عبد الصبور في المقطع السادس من القصيدة على لسان شخصيته:

لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتُ مجنون

"الملك المجنون !"

لكنني أبحث عن اليقين.

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

تطليب عينين وبسمتان

أو بسمه تعقبها تطليبتان

و كل حال لها أوان.

وهذه هي الصورة الاولى لهذه الشخصية (نمط مصطنع، وصفات وافعال
قسرية تتطلبها وظيفة السلطان)، ثم يقول:

لكنني في مخدعي إنسان
وا فزعي من المسا إذا أطل
وا فزعي من حيرة الأفكار في المبل
أبحث في كل الحنايا عنك، يا حبيبتى المقنعة
يا حفة من الصفاء ضائعة
هل تخفين في الجسد
أعصره فينتفض
و حين يروي يزوي ولا يرد
وبعد ساعة يعود العظماء، كأن كل ما ارتوى
كان سرايا أو زيد⁽¹⁾

وهذا المقطع يكشف عن الوجه الآخر لشخصية الملك، فإذا ما حل المساء
وتحول إلى فراشه عاد إنسانا بسيطا وعاشقا يبحث عن محبوبته، ويصارع الواقع
الذي صار إليه.

ويتصارع الصوتان صراعا طويلا ينتهي نهاية مأساوية تتمثل في العثور
على الملك ميتا بجانب سريريه بعد أن حاول أن يسيطر على بعض الرؤى التي
طارده في المنام.

أما النوع الآخر من الصراع -الخارجي- فممازجه كثيرة في القصائد
المعاصرة، ونقف على نموذج له في قصيدة بيروت لمحمود درويش، وفيها يبدأ
الشاعر ثائرا ثورة مزدوجة، واحدة ضد العدو الذي دمر بيروت واستباح أرض

(1) عبد الصبور، الديوان، ج1، ص 257-258.

العرب، وأخرى ضد الفئة الجديدة من الرفاق المتخاذلين الذين باعوا أنفسهم للاعداء تحت مسميات عصرية، يقول:

دارت علينا واستدارت، ألبرت واستلبرت
هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت ؟
هندسة ثلاثم شهوة الفئة الجديدة
طحلب الأيام بين المد والجزر
النفائيات التي طارت من الطبقات نحو العرش⁽¹⁾

وبعد هذا الحشد والتعبئة يتحول الشاعر ليحاوّر رفيقا له، وهذا الرفيق هو رمز العربي المدان المستسلم والخاضع، يقول:

-هل ضايق الطريق
ومن خطاك الدرب يبدأ يا رفيق ؟
محاصر بالبحر والكتب المقنصة
-انتهينا ؟
-لا. سنصمد مثل آثار القدامى
مثل جمجمة على الأيام نصمد
كالهواء ونظرة الشهداء نصمد⁽²⁾

لكن الحوار يتطور والأحداث تنتمي إلى أن تصل إلى مرحلة الذروة، ويحتدم الصراع بين الشاعر ورفيقه، ويظهر الحسم في تصميم الشاعر على قتل هذا الرفيق بعد أن عجزا عن الاتفاق على الأمور العظيمة، واختلفا بشدة في الشؤون الصغيرة، يقول:

(1) درويش، المرجع السابق، ص 438.

(2) درويش، المرجع السابق، ص 438.

- ملك هو الملك الجديد
- إلى متى نلهو بهذا الموت ؟
- لا أدري، ولكننا سنحرس شاعرا في المهرجان
- لأي حزب ينتمي ؟
- حزب الدفاع عن البنوك الأجنبية ولقتحام البرلمان
- إلى متى تتكاثر الأحزاب، والطبقات قلت يا رفيق الليل ؟
- لا أدري
- ولكن ربما أقضي عليك، وربما تقضي عليّ
- إذا اختلفنا حول تفسير الأثوثة
- إنها الجمر الذي يأتي من الساقين
- يغرقنا
- هي الصدر الذي يتنفس الأمواج
- يغرقنا
- هي العينان حين تضيعان بداية الدنيا
- هي الشفتان حين تتأديان الكوكب المالح
- هي الغامض
- هي الواضح
- سأقتلك، الممسس جاهز، ملك هو الملك
- الممسس جاهز
- بيروت شكل الشكل
- (1) هندسة للخراب

(1) درويش، المرجع السابق، ص 439.

هذا هو الصراع العربي كما يبدو من خلال المفارقة التصويرية التي يلجا الشاعر إليها، صراع حتى الموت على الأمور للثانوية، أما القضايا الأساسية والمصيرية المرتبطة بالأمّة فليس لها إلا الجدل والنقاش الذي لا يفضي إلى نتيجة عملية.

الجوقة (الكورس)

وهذه الأداة قديمة جدا في الأدب، وارتبطت بالمرحح الإغريقي القديم ارتباطا وثيقا، واستمرت مع المسرح إلى أن شهد تطورا كبيرا وصار مصيرها في ما بعد إلى الزوال، والجوقة هي مجموعة من المنشدين أو المغنين الذين يقومون في المسرحية بدور مهم يتمثل في شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح⁽¹⁾.

وقد جرب الشاعر المعاصر هذه التقنية في مجموع ما جرب من أدوات درامية في القصيدة الحديثة، واستعان بهذه التقنية لتقديم أصوات أخرى خارجية ترأب وتعلق على بعض الأحداث التي يعجز الشاعر ذاته أو شخصياته الموظفة في التعبير عنها أو تقديمها، وتظهر قيمة هذه التقنية من الناحية الفكرية في تقديمها لرؤى إضافية لا يمكن أن يعبر عنها الشاعر أو الأصوات التي يوظفها في قصيدته، وغالبا ما تكون ثانوية وتقدم رؤية مساندة للرؤية العامة للقصيدة، ومع ذلك فإن ارتباط هذه التقنية ظل أشد صلة بالمسرح منه بالقصيدة وله نماذج شعرية ناجحة وأخرى متواضعة.

ويظهر توظيف الجوقة عند بلند الحيدري على نحو يشي بوعي الشاعر بالإمكانات التي يمكن أن تقدمها هذه التقنية للنص، ولعل هذا السبب هو الذي جعله ينوع في توظيف الجوقة كما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" التي يظهر فيها

(1) زايد، المرجع السابق، ص 211.

صوت الشاعرة واصوات اخرى منها: كورس مشترك، وكورس نسائي، وكورس رجالي، يقول بلند:

يا كلکم
يا غيبة الحاضرين
يا أنتم المارون کل لحظة ببيتي المنكفي
الأضواء
و الحاملون لبلي الثقيل في صمتمک المرثي
أنا... هنا... أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدماء بين الجرح والسكين
-تم أيها المجنون... نريد أن ننام
نريد أن يعتقنا الظلام
-تم أيها اللعين.. نريد أن يعتقنا الظلام⁽¹⁾

ثم يظهر الكورس متكررا في كثير من مقاطع القصيدة كما في النموذج التالي:

كورس مشترك
ربنا... ربنا... ربنا
تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء
و أننا وجهك في الرجاء
و أمرك في البقاء⁽²⁾

(1) الحيدري، بلند (1980)، ديوان بلند الحيدري، بيروت، دار العودة، ص 657.

(2) الحيدري، المرجع السابق، ص 660.

و كذلك في قوله:

كورس نسائي

باسم الرب ولد... وباسمه استشهد

فكان الإنسان

كورس رجالي

باسم الرب عدلوا وباسمه قتلوا

(1)
فكان الإنسان

ومن القصائد التي ظهر فيها توظيف الجوقة قصيدة "إرم ذات العماد"

لأدونيس في المقطع الذي عنوانه المدينة، يقول:

(أصوات)

- "الدخان انحنت للدخان"

- هي عوامل الرياح

- وجهها ضفدع ولها إصبعان

- لن تمس قرون الربيع

- لن تحس بنهر الصباح

- إنها بركة القطيع

وجهها واحد ولها سرتان (2)

والأصوات هنا هي الجوقة أو الكورس، لكن الشاعر المعاصر فضل استخدام

كلمة أصوات حتى يتسنى له بعد ذلك أن يفرد منها صوتا واحدا لا مجموعة كما في

(1) المرجع نفسه، 663.

(2) أدونيس، (1996)، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، سوريا، منشورات دار المدى،

ص 247.

الجوقة، ومثال ذلك في قصيدة "اغاني مهيار" إذ يظهر في احد مقاطعها (صوت)
يقول:

(صوت)

مهيار وجه خانه عاشقوه
مهيار أجراس بلا رنين
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنية تزورنا خلصة
في طروق بيضاء منفية،
مهيار ناقوس من التائبين
في هذه الأرض الجليظة⁽¹⁾

وتظهر هذه الأصوات في قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لترمز
إلى الشعراء الذين يتزلفون إلى السلطة في المقطع الذي يروي فيه الملك عجيب
دخول الشعراء عليه معزين له بوفاة والده الملك، يقول عبد الصبور في المقطع
الخامس من القصيدة:

"مات الملك الغازي"...

"مات الملك الصالح"...

صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوبا
وقف الشعراء أمام الباب ألوبا
تبكي الملك الطاهر حتى في الموت
وتجد أسماء خليفته الملك العادل
وتراوح في نبرات الصوت:

(1)، أدونيس، المصدر السابق، ص 144.

(صوت حيران)

هناّ محا ذلك العزاء المقدما

(صوت فرحان)

فما عيس المحزون حتى تبسما

(صوت ريان)

فأنت هلال أزهر للون مشرق

(صوت أسيان)

وكان أبوك البدر يلمع في السما

(صوت غضبان)

وأنت كليث الغاب همك همّه

(صوت بالدمنة نديان)

و كان المليك الراحل اليوم قشعما

(صوت بالبهجة ملاّن)

وأنت للغمام الماطر الخير دائما

(صوت فياض بالأحزان)

وكان أبوك البدر قد فاض أنعما

(صوت مبسوط حتى قرب القافية للميمية)

فحييت من سبط مليل أشاوس

كرام سجاياهم..

وبورك من نما.. إلخ

(ما أضجر هذي القافية الميمية)

(1) (إن يسكت هذا الشاعر حتى يقفى حرف الميم)

(1) عيد للصبور، الديوان، ج1، ص 255-257.

ونرى ان الشاعر قد استعان بهذه الاصوات التي تؤدي ما كانت تؤديه الجوقة للتعبير عن فكرة يصعب عليه التعبير عنها بطريقة مباشرة أو من خلال الجوقة مجتمعة.

أما الشاعر أمل دنقل فقد وظف الجوقة بصورتها النمطية فجعل لها نصا موازيا للنص الذي يروي به بصوت الشاعر وعنونه بكلمة (جوقة)، ويظهر هذا في قصيدته "أيلول" وقصيدة "الحداد يلقي بقطر الندى" وغيرها، ونرى عند الشاعر محمد عفيفي مطر أهمية كبيرة للجوقة إذ يوظف جوقتين (جوقة رجال وجوقة نساء) ويبنى جزءا من قصيدته "ثم على الأيدي" على تحاور الجوقتين.

التقنيات السينمائية

لم يقف انفتاح القصيدة المعاصرة على الأجناس الأدبية الأخرى عند حدود معينة، بل إنه تجاوز للفنون الأدبية التي أشرنا إلى بعضها، وانفتح على الفنون الأخرى كفن التصوير والطباعة والفنون التشكيلية واقترب كثيرا من الفن السابع (السينما) الذي كان له -على الرغم من عمره القصير- تأثير كبير في كثير من الفنون والآداب.

وشهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلا كبيرا وحقت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرًا على القصيدة الطويلة بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضا، لكن التجارب تفاوتت في نجاحها من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، ولم تكن التجربة من السهولة بحيث يقوم بها من رامها من الشعراء، ونحاول في الصفحات الآتية أن نقف على أبرز التقنيات السينمائية التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته وعلى نحو خاص تقنية التقطيع السوري/المونتاج الشعري.

المونتاج الشعري

بعد الانتشار الواسع والمكانة البارزة التي وصل إليها فن السينما اتخذ بناء القصيدة العربية المعاصرة في السنوات الأخيرة أسلوباً فنياً يشبه إلى حد كبير ما يسمى في فنون السينما بـ "المونتاج" وهي تقنية حديثة طغت على العديد من النصوص الشعرية المعاصرة لتمدها بفضاء سينمائي قائم على الفكرة الواحدة والمشاهد المنفصلة، التي تمتد بين دفتي الديوان للواحد، لتشكل ظاهرة فنية متطورة، لم يقتصر امتدادها على الفن الشعري وحده، بل تعداه إلى فنون أخرى، كالتشكيل والمسرح والرواية الأدبية وسواها، والمونتاج هو "ربط شريحة فلمية - لقطة واحدة- مع أخرى، واللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع"⁽¹⁾، وهذه التقنية المهمة تجعل الشاعر قادراً على قصّ ولصق الصورة والجمل والعبارات الشعرية بطريقة إبداعية تبعد الرتابة وتسلسل الأفكار الممل عن العمل الشعري.

وتسهم تقنيات المونتاج الشعري في النصّ المعاصر في زيادة قدرته على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيد العمل الشعري وتجعله نمطياً، ذلك أن المونتاج الشعري يمكن أن يطل اللقطة الواحدة ويعيد بناءها النمطي إلى بناءٍ مدهشٍ وخالقٍ وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلسلها الشعري. كذلك يقدم لنا المونتاج طريقة فنية متقنة للتخلص من الصور والمشاهد الضعيفة بحذفها وبترها من العمل الشعري، واختصار كثير من الأحداث والصور، كما مكنت الشاعر من الجمع بين مجموعة من الصور المتباعدة التي قد يجد المثقفي صعوبة في إيجاد رابط بينها إلا بعد أن يستوعب " هذه اللقطات في

(1) جانيّتي، لوي دي (1981)، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر،

مجموعها وأن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها⁽¹⁾، ويمكن تمثيل العلاقة التي تُنتج القصيدة المعاصرة عبر تقنيات المونتاج على النحو الآتي:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{(لقطة + لقطة)} & = & \text{(مشهد + مشهد)} & = & \text{(مقطع + مقطع)} & = & \text{النص} \\ \uparrow & & \uparrow & & \uparrow & & \\ \text{القصيدة القصيرة} & & \text{القصيدة القصيرة/الطويلة} & & \text{القصيدة الطويلة} & & \end{array}$$

وهذا يجعلنا ننظر في تقنية المونتاج من خلال تطبيقها على المقاطع الشعرية التي تتكون منها القصيدة الطويلة وبعض المشاهد الخاصة بها، ونعرض عن مونتاج اللقطة الشعرية لاقترابها الشديد من بنية القصيدة القصيرة، وقد أشرنا في جزء سبق من هذه الدراسة إلى أن بعض النقاد رأى أن تعدد المقاطع في القصيدة لا يصنع منها في بعض الأحيان - قصيدة طويلة متكاملة ما لم يتحقق الترابط والاتساق بين هذه المقاطع على نحو يضمن للقصيدة الوحدة والشمولية.

وكثير من القصاصد الطويلة تعتمد على اللوحات أو المقاطع المتتالية في بنائها، بل إن من الشعراء من يعطي لكل مقطع من مقاطعها عنوانا مستقلا، لكن ذلك لا يعني أنها قصائد قصيرة مستقلة إذا ما لجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج الشعري لهذه المقاطع، وإذا كان العمل السينمائي يعتمد على التجسيد في ربط اللقطات والمشاهد أكثر من غيره من الأنواع فإن القصيدة الشعرية تعتمد على الدلالات الإيحائية أكثر من سواها في مونتاج المقاطع والمشاهد الشعرية وفقا لترتيب المشهد أو المقطعي الذي يراه الشاعر أكثر على التعبير كما يريد في القصيدة.

ومن الشعراء الذين أكثروا توظيف المونتاج الشعري في قصائدهم الطويلة أدونيس، ففي قصيدته "أوراق في الريح" التي تمتد لتبلغ تمعة وخمسين مقطعا يعتمد

(1) حوم، علي (2000)، أنوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، للشارقة، إصدارات دائرة

أدونيس على تقنية المونتاج الشعري ليربط المقاطع بعضها ببعض على نحو ينتهي إلى قصيدة واحدة، وهو في ذلك يعتمد اعتماداً كبيراً على الدلالات الإيحائية التي تجمع بين تلك المقاطع وإن كان يصعب في بعض الأحيان الوقوف على الدلالة الحقيقية التي تعدّ رابطاً بين بعض المقاطع بسبب الانزياح الحاد في بعض الدلالات أو الانحراف الشديد في العلاقات الإسنادية بين الجمل والعبارات التي تتشكل منها المقاطع.

والقصيدة بصورة عامة تقوم على فكرة الثورة والرفض لسيطرة القيم للبالية والفاصلة ودعوة للثورة والتجديد من خلال استنهاض عزيمة للتحريض وبيان حالة التصادم بين فكرين مختلفين في عصر واحد، يقول أدونيس في المقطع الثامن من القصيدة:

نهر العالم ارتوى
من سراديب رجسه
أرضه، منذ كونت
أطفأت شمعة الغد،
قال عنه تجذدي:
(1) "أنا أجري بعكسه".

تكشف الدلالة العامة لهذا المقطع عن وجود صراع بين ضدين أحدهما الشاعر والآخر هو الواقع الذي يطغى على وطنه، وهذا الصراع يرمز فيه الشاعر إلى فكر التغيير والتجديد والآخر -الذي قد يكون الوطن / للقيم / التراث - الذي يرمز إلى صوت الجمود والتحجر بما فيهما من قيم سلبية أخرى سيكشف عنها في المقاطع المتتالية، وهنا يلجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج ليربط المقطع السابق بالمقطع الذي يليه، يقول في المقطع التاسع:

(1) أدونيس، أغاني مهيار، المرجع السابق، ص 101.

لكي نقول الحقيقة

غير خطاك

لكي تصير حريفة⁽¹⁾

إن عملية المونتاج لهذا المقطع استطاعت أن تربطه عبر الدلالة الإيحائية بالمقطع السابق فاستطاع الشاعر أن يحدث في نفس المتلقي التأثير المطلوب، وأن يربط فكرة بأخرى، فهو يستمر في التعبير عن الصراع من أجل التغيير ويضيف إليها صورة جانبية أخرى تتمثل في بيان ثمرة من ثمار هذا التغيير والتجديد تظهر في المقطع العاشر الذي يقول فيه:

كل العالم فيّ جديد

حين أريد⁽²⁾

وبإععام النظر في هذا المقطع نرى أنه يأتي منسجما ومتناغما مع المقطع الذي سبقه ولا يبرز منفصلا عن الصورة العامة التي يعبر الشاعر عنها، ويستمر الشاعر في إيراد المقاطع الشعرية المنفصلة التي يحمل كل منها فكرة تقدم إضافة حقيقية للفكرة العامة للقصيدة على نحو لا يشعر معه القارئ بوجود تقطيع أو تفكك بين أجزاء النص، يقول أدونيس في المقطع السابع عشر من القصيدة:

في جانحي دليل

يسير بي للطريق

وفي الطريق رماد

يخبو، ووهج حريق⁽³⁾

(1) المرجع نفسه، ص 101.

(2) أدونيس، المرجع السابق، ص 101.

(3) المرجع نفسه، ص 103.

وهذا المقطع يرتبط بما سبقه بقوة الإيحاء الذي تحمله الجملة الشعرية، إذ يرى الشاعر أن في داخله ما يقوده إلى الطريق الحق، وأن هذا الطريق محفوظ بالعثرات والصعاب، لكنه مصر على أن يمضي في رحلة البحث عن حياة فضلى، ويحرض الآخر على ألا يعجز لأن الإرادة تصنع المستحيل، يقول في المقطع الحادي والعشرين:

ناضل حتى يصل الحجرُ
لشمس - لما لا يُنتظر⁽¹⁾

ثم يبدأ برسم صورة أخرى تكمل مشهد الصراع الذي يدور في القصيدة يتمثل في التعبير عن الواقع المرير والسوداوي الذي يطغى على المشهد في وطنه، ولعله يقصد بهذا الوطن الوطن العربي كله، لكنه مشهد قائم يرتبط بقوة الإيحاء التي يحملها بالمقاطع التي سبقت على نحو يكشف عن قدرة الشاعر في تقنية المونتاج الشعري، يقول في المقطع التاسع والعشرين:

في بلادي تمشي أمامي حفرة
صنعت من دم وعسف ومكر،
في بلادي تبنى السماء بشعرة
وتُهدُّ الأرض بلطمة ظفر⁽²⁾

ويلتفت الشاعر إلى مشهد آخر يربطه بالقصيدة يتمثل في الحديث عن الجيل القادم الذي يعول عليه الشاعر أن يغير كل القيم والمبادئ الفاسدة التي تسيطر على الواقع الذي يحياه، يقول في المقطع السابع والثلاثين:

(1) المرجع نفسه، ص 104.

(2) أدونيس، المرجع السابق، ص 106.

هذا الجيل الطالع بعدي مثل هدير الأشياء
هذا الجيل وقفت عليه كل غنائي
لم يولد بعد، ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن
ها هو يحرق يحرق ثوب العفن
ها هو ينقب سد الأمس
بيد الشمس،
ذاك الجيل الطالع بعدي مثل الماء
مثل هدير الأشياء⁽¹⁾

ثم يتحول في كثير من مقاطع القصيدة المتبقية إلى الحديث عن دوره، ودور
كل شاعر وكل صاحب رؤية في إحداث التجديد والتغيير الفكري، والصمود في
وجه التحدي مهما كان قاسيا للوصول إلى تغيير شامل، يقول في المقطع الأخير:
عش ألقا، وابتكر قصيدة، وامض:
زد سعة الأرض.⁽²⁾

أما في قصيدة "أرض الموت" لمحمد عفيفي مطر فإن الشاعر يبدو فيها واعيا
تماما بتقنية المونتاج الشعري على نحو تظهر فيه القصيدة فلما سينمائها يمكن
تلخيص مقاطعه على النحو الآتي:
تبدأ القصيدة بمشهد لفتاة ريفية تغتسل في نهر القرية وتظهر من حولها صور
متتالية لأجواء الريف، وقسط من الإشارات التي تحمل دلالات إيحائية بالخصب
والحياة والجمال والأثونة الطاغية، يقول الشاعر في للمقطع الأول (منظر قتل):

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 108.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 116.

1- الفتاة

نزلت واغتسلت - ذات مساء صيفي - في قلب النهر
فانهذلت أشجار الصفصاف
سكبت خضرتها في العينين الواسعتين
وانكسرت أسرار الكرمة في الشفتين
وانعقد عصير الشجر الطيب في اللهدين
وحقول القمح تفيض سنابلها في الصوت
وزهور اللبلخ تحط حريرا في غيطان
الزغب المشمس والأسرار
والطمي الذائب بالألوان السبعة، يثمر في الصيف الجسدي الأسمر
مفتحا صيف التكوين⁽¹⁾

أما المقطع الثاني من المشهد فيظهر فيه الفتى، وهو نموذج للفتى الريفي الذي لا تختلف صورته عن صورة الفتاة الواردة في المقطع السابق، واستطاع الشاعر أن يمتزج المقطعين من خلال الأجواء المشتركة، وتقاطع الصور والدلالات الإيحائية، يقول:

2- الفتى

.....

وهبته الساقية الخشبية
روح الأرض
فانسكبت من شفتيه مواويلا أرضية
وانفجرت برقًا موسيقيًا في المزمار
تخضر وتزهر في رثتيه جذور الجوع

⁽¹⁾ مطر، الأعمال الشعرية، ص 314.

(1) تتهدل فاكهة الأصوات

ثم تتطور الأحداث وينقلب السكون والجمال إلى صخب وفوضى، وتتوالى الصور والمشاهد عبر (أصوات) متعددة تظهر في المقطع الثالث الذي يحمل عنوان (العاصفة) علاقة حب بين الفتاة والفتى تنتهي نهاية مأساوية، يقول الشاعر فيه:

3- العاصفة " أصوات":

-:عينك الواسعتان

بهوان انفتحا في غابات الفضة والأفكار

-: موللك رمح يزحف في زغب النهدين

ويغمغم في بئر الأسرار

-: طفلتنا تزرع في عينيها شجر النار

-: قرينتا تاكل فاكهة الأحجار

كي ترضعنا رأس المسمار

-: داسدت أقدام الجبل على أقدام الشمس

فانطرحت تنزف فوق الأسطح والأسوار

-: العالم يفضحنا لو نهرب في المزمار

العالم يقتلنا لو ظللنا في الصهد جدار

والجبل تنلى في الأبار

جذران التحما في الأغوار

(2) فالتعت تحت سماء الصيف بروق العار

(1) المرجع نفسه، ص 315.

(2) مطر، للمرجع السابق، ص 316.

وفسي المقطع الرابع يعتمد الشاعر على تقنية المونتاج لحذف الزائد من الصور والمشاهد والأحداث على نحو يبقي الترابط بين المقاطع قائماً، يقول:

4 - صوت مذبح

جسد عريان

مقطوع الرأس، وحيد في أقبية الموت

تتغنى تحت أضالعه طعنات للخنجر والأحزان:

" يا قريبتا الواطئة الجدران

مدي قدميك العاريتين وخوضي في

زلق القربان

واغترفي من جسدي الحناء

وانسكبي في أغوار الطعنة بعد الطعنة،

ردي ما يتردد تحت عباءة موتي من أصداء (1)

لكن المقطع الخامس يظهر لنا أن القتل كان هو الشاعر الذي قُطع رأسه

وهام جسده، يقول الشاعر:

5- رحلة جسد للشاعر القتل

الجسد السابح في التيار

يرتشف على إيقاع الشمس وينصت للأغوار

طعنات الخنجر يعشب فيها الطمي ويمسرها

ظل الأشجار

الجسد المباح يرقص تحت جسور الليل

يتكسر في رثنيه الصدف المعتم

(1) المرجع نفسه، ص 317.

استطاع الشاعر من خلال تقنية المونتاج الشعري أن يربط مقاطع متعددة ومشاهد مختلفة مع ارتحال موفق في الأبعاد الزمانية والمكانية دون أن يكون مضطرا إلى الاحتفاظ بالمشاهد أو اللقطات الزائدة عن الحاجة التعبيرية.

ولم تكن جميع التجارب التي وظفت تقنية المونتاج الشعري ناجحة نجاحا فنيا كالذي عرضنا لنماذج له، فقد وقع بين أيدينا مجموعة من القصائد التي أخفقت في توظيف المونتاج الشعري في الربط بين مقاطعها فبدت تلك القصائد مفككة لا رابط بين مقاطعها، وقد أشرنا في بداية هذه الدراسة إلى نموذج من بعض قصائد البياتي، ومنها كذلك "كتاب المدن" لعبد العزيز المقالح، فهذا العمل الشعري الذي جعل منه الشاعر "جداريات غنائية من زمن العشق والسفر" لم يظهر فيه توظيف لتقنية المونتاج فجاعت قصائده المعنونة بأسماء المدن التي قد يكون الشاعر زار بعضها مقطعة ولا رابط بينها بعد أن قدم مقطعا للقارئ في بداية الكتاب يوحي بوجود ما يجمع بين هذه المدن، يقول:

كيف لي بعد موت العراق،

وذبح الشام،

وصمت الكنانة

أن أتذكر،

أن يستحم الكلام

بماء البحيرات في الغرب،

أن تنماهى عطور المساءات

في ليل باريس،

و الزمن العربي المختل،

(1) للمرجع نفسه، ص 319.

يتجهى الطريق إلى المقبرة ؟⁽¹⁾

كما أنه لم يظهر في الديوان الأساس الذي جاء فيه ترتيب هذه المدن وإن كان قد بدأها بمدينة مكة التي نظنها تقدمت لقدسيتها، ولا نعرف شيئا عن دلالة باقي تلك المدن، ولا نقف على زمان يعين تاريخ زيارة الشاعر لها.

تقنيات التناس

يعد مصطلح التناس من المصطلحات الغربية التي نشأت وتطورت في منتصف الأخير للقرن الماضي، وتكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي"، لكنه لم يستخدم لفظة التناس بهذا الصياغة والمطلوب، بل استخدم مصطلح "الحوارية" للدلالة عليه، حتى جاءت "جوليا كريستيفا" في عام 1966 والنقطة مفهوم الحوارية لدى "باختين" وطورته ليصبح بعدها التناس مفهوما دالا على عدم وجود نص فردي أو ذاتي التشكيل، فكل نص لا بد أن يبنى من عدة نصوص، سابقة أو معاصرة، يكتسبها النص الجديد بوساطة للتشرب والامتصاص والتشبع⁽²⁾، وتظهر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار، أو أي شكل من أشكال الحضور الواعي أو اللاواعي، وساد تصور في بداية الأمر أنه "كل نص يتعايش بطريقة ما مع نصوص، فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية"⁽³⁾، وهذا تنظير لفكرة شيوع التناس دون

(1) المقالح، عبد العزيز (2007)، كتاب المدن، ط1، بيروت، دار الساقي، ص 8-9.

(2) البريكي، فاطمة (2003). نظرية التناس في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، ص 11.

(3) أنجينو، مارك. (1987) في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، (أفاق عربية)، بغداد، ص 102.

وعبي، أو ان النصوص " تتبثق من نصوص متداخلة أخرى، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر ⁽¹⁾.

لقد وضحت " كريستيفا " في أكثر من موضع مفهوم التناص وتحديدًا في النصوص الشعرية، فقالت: إنها " نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للقضاء المتداخل نصيا...، علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر ⁽²⁾ وهكذا لا يوجد نص لا يلامس في طرف منه أطراف نص آخر بطريقة مباشرة أو ضمنا أو عن قصد أو غير قصد ⁽³⁾.

ويقول ناقد آخر هو " ليون سومفيل ": " كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، وبذل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم "التناصية"، ونقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل " ⁽⁴⁾، وتوالت المصطلحات والتعريفات عند كثير من النقاد أمثال " رولان بارت " في نظرية النص حيث وسع المفهوم وأوجد ما يسمى " النص الجامع "، ثم تناوله الناقد " جيرار جانيث "، وغيرهما كثير، مع ملاحظة أن التناص بدأ مهتما بالنثر - وهو ما يقابل صناعة النثر عند القدماء - وتحديدًا الرواية أكثر من الشعر، ابتداء من "باختين"، وفي هذا يقول تودوروف مخالفًا ما ذهب إليه جوليا كريستيفا: " التناص القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية - النثر -، ثم اتسعت دائرة المصطلح في منتصف الثمانينات من القرن

(1) شولز، روبرت (1994). السيميائ والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 79.

(2) كريستيفا، جوليا (1991). علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط1، المغرب، دار توبقال، ص 79.

(3) البريكي، نظرية التناص، ص 12.

(4) سومفيل، ليون. (1996). التناصية، ترجمة ولت للبركت، علامات، ج 21، م 6، ص 233 - 258.

الماضي، ليصبح مذهباً متعلقاً بأي نص أدبي غير مختص بجنس من الاجناس الأدبية دون غيره " (1).

وقد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، تعددت التسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والعقد، والاجتلاب، والانتحال، والإغارة،... (2). ولكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفاً للسرقات ومنهم طراد للكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماماً أمثال عبد الملك مرتاض، وشكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: " إن التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برويته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها " (3)، أما صلاح فضل فيقول: " يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى " (4)، ونميل إلى أن للتناص جذورا في الأدب العربي القديم تفهم في بعض المواطن ضمنا دون التصريح بها، وقد حاولنا في بحث منفصل أن نتلمس هذه الجذور من خلال النظر في مصطلح بلاغي قديم هو "حل المنظوم ونظم المنثور " وخلصنا فيه إلى أمور عدة أبرزها:

(1) تودوروف، تزفيتان. (1996). ميخائيل بلختين: المبدأ الحوارية، ط2 ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص17.

(2) أورد ابن رشيق تفصيلا واسعا للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد للمزيد في كتابه المعدة، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 280 وما بعدها.

(3) ماضي، شكري عزيز (1997)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 172.

(4) فضل، صلاح (1997). مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص 154.

...."

إن الأسس التي صدر عنها البلاغيون القدماء في نظرتهم لـ " الحل والعقد " هي صورة مطابقة في كثير من أبعادها وجوانبها للأنظار التناسية وفق النظريات الحديثة التي اهتمت بهذا الأسلوب، ووجدنا أن هذه الأسس تقاطعت في آليات عدة كالبناء على نصوص سابقة أو معاصرة لها، بدلالات يمكن أن نرى فيها امتصاصا أو تشربا أو تشبعا، بل إن بعض المسائل الجزئية نجدها ماثلة عند القدماء بشكل صارخ كمسألة الحضور الواعي واللاوعي لعملية البناء من نصوص متداخلة أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر، وهو ما اعتمدوا عليه في تحديد السرقات الأدبية وتقسيمها.

وقد قدم ابن الأثير للدارسين أصولا بلاغية وتعليمية في " الحل والعقد " لا تقل أهمية عن تلك التي صدر عنها " باختين " أو "تودوروف" أو من جاء بعدهما في نظريات التناس، إذ نلاحظ أن ابن الأثير أهتم بالكتابة النثرية - الحل - أكثر من النظم - العقد - وانطلق " باختين " أيضا في توضيحه لمفهوم التناس من النظر في أعمال نثرية - روايات دوستوفسكي - وليس شعرية، ولهذا عدّ "تودوروف" أكثر التناسات حدة ما كان في الرواية، وأبدى ابن الأثير فهما عميقا لآليات (الحل والعقد / التناس)، فبين أن هناك أنماطا ثلاثة لحل الشعر، وكان واعيا في التفريق بين توظيف اللفظ وأنواع التوظيف اللفظي، وتوظيف المعنى وأنواع هذا التوظيف، وخير دليل على هذا الوعي تلك التقسيمات الدقيقة التي نطالعها في الفصل الذي خصصه لتعليم الكتابة في كتابه " المثل السائر "، وتظهر تفصيلاتها تطبيقيا بشكل أكثر دقة وعمق في تقسيمات كتاب "الوشي المرقوم في حل المنظوم".

لا نكاد نجد شيئا من الأنظار الحديثة في التناس إلا ونرى أشباها ونظائر لها في تعاملنا مع الحل والعقد، ولعل في الرسالة القصيرة التي وضعها عزت العطار حول الحل والعقد نموذجا عاليا في التطبيق العملي لما غدا يسمى التناس - قبل أن

يظهر-، ويمكن القول إن بعضاً من النقاد العرب كعبد الملك مرتاض تسرع في نفي الصلة بين التناص والأنظار البلاغية القديمة، وأخطأ بعضهم كطراد الكبيسي عندما تابع أوائل القدماء وعدّ هذا الشكل نوعاً من السرقات الأدبية التي ذكروها، فجعل التناص رديفاً للسرقات الأدبية.

ولقد غفل كثير من النقاد القدماء الأهمية والفرق الكبير بين (الحل والعقد) وما اعتبروه نوعاً من أنواع السرقات، كما بان عند الحاتمي، والعسكري، وابن رشيق، وغيرهم، إلا أننا نلاحظ أن قناعتهم بأن هذا العمل باب من أبواب السرقة كان يشوبها تناقض واضطراب، الأمر الذي دفعهم للقول بأنها من "أجل السرقات"، وأن فيها جانباً يحتاج إلى براعة، ووعي كبير لا يقدر عليه إلا كبار الشعراء، ولعل هذه النظرة تأتت من المفهوم الخاطئ والسطحي للحل والعقد الذي ساد لديهم ضمناً على اعتبار الحل والعقد: (أخذ قول الآخرين شعراً أو نثراً وحله أو عقده)، وهذا المفهوم السطحي هو الذي يمكن أن نعهده سرقة.

ولم يُعن القدماء الأوائل في النظر في تنوعات وأشكال هذا الأخذ، ذلك أن الحديث عن الحل والعقد لم يكن غرضاً مستقلاً لديهم كما نراه عند الثعالبي، أو ابن الأثير، حتى وقف هذا الأخير عليه، وفصل بين (الحل والعقد) كسرقة، وكجنس أدبي، فالسرقة "أن يأخذ للنثر بيتاً من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وهذا عيب فاحش.. وصاحبه مشهور للسرقة"، وما سوى ذلك فهو عمل أدبي يتفاوت حسناً وقوة من شاعر لآخر وفق امتلاك الشاعر أو الأديب لأدواته، وتمكنه منها، وزاد ابن الأثير على المحدثين الذين عدّوا التناص أسلوباً أدبياً بأن جعل آليته منهجاً تعليمياً، وصرح في أكثر من موضع أنه يهدف من هذه الآليات إلى تعليم فن الكتابة الذي هو من أشرف الفنون وأعلاها في نظره، فكان الهدف التعليمي سبباً في ظهور هذا الجنس الأدبي، ومع ذلك فإن هذا الجنس الأدبي بقي مغموراً، ولم يكتب له

السطور والاستقلال التام، كما نرى في المقامات، لو في الموشحات التي أصبحت
أجناساً أدبية مستقلة⁽¹⁾.

واختلفت أشكال التناص في القصيدة المعاصرة واختلفت مسميات أشكاله⁽²⁾،
إلا أنه وجد من الشاعر المعاصر اهتماماً كبيراً واستطاع به أن يحقق تجربة شعرية
ناضجة بصورة موفقة، ونماذج التناص في القصيدة الطويلة كثيرة جداً نقف على
نموذج له في قصيدة "معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" للدكتور محمد أحمد العزب
الذي أغرق القصيدة بالتناص مع معلقة امرئ القيس، يقول:

...فقا نبك.. /حتى نبل الثرى، / ونرحل..

في ذكريات المكان.. / إلى اللامكان

بسقط الضياع على الأرض..، / في الحد

بين خيام الخليل / وغرناطة الأمس /و للقدس،

لم يعفُ رسم الخيانات.. / من الزمن المستباح الرديء المدان

نرى بحر الجهل / فوق الشقاء، /و تحت الطيالس

حداً لعزّ الخيال، /و حداً لذلّ البيان.

وقفاً عليّ صحابي بها، / يقولون: / لا تنك فوق الطلول،

وقد عرفوا / أن نمعي / يصير على جسد الأرض

جرحاً كبيراً / ويقلق في كل جرح محاذ.. / أمان الأمان !

.....

كدأبك.. /من أم صابر / يغفو على رثتيها العذاب

(1) رحاحلة، أحمد، حل المنظوم ونظم المنثور بين البلاغة والتناص، مجلة دراسات ملحق المجلد

36، كانون أول 2009، ص 702 وما بعدها، الجامعة الأردنية، عمان -الأردن.

(2) رحاحلة، أحمد(2008)، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، دار

البيروني، عمان، ص55، وما بعدها وص 45 وما بعدها

و يصحو على مقلتها حنان الحنان
و جارتها أم ياسين / تأبى الأمومة للعار أو للهوان
إذا قامتا / في الزمن الوراء
تضوع ثرا نبيلاً نبيلاً.. صهيل العنان
ففاضت دموع القصائد بحراً.. / يقفّيه بالغضب الشاطئان
ألا رب يوم.. / (بدارة يونيو)
و لاسيما يوم موت اليمام / وعض البنان
لبست التخلي قميصاً / وعابنت كيف يصير الرجال-النساء
و كيف تصير الحدود -الإمامة
وكيف تصير الرؤوس -للدنن
و يوم عقرت التراب الحميم / وراوغت فيه اقتحام الطعان
فظلّ العذاري يدافعن / ورغم انكسار الخصور
رغم انكفاء السماء على الأرض / حتى استوى السهم والناهدان

.....

و يوم دخلت على الوطن (الخدر)، / خدر النقاوض
و الغزل المَحْوِ في الضد / صرت رِطان للرِطان
و مال الغبيط بنا.. / في الشروح - البغايا، / وتها معا
في حواشي متون النّخان
و قلت لكل المأبى: / (ومثلك بلوى طرقتُ
فألقيتها عن حضانة غيري) / وناحت على طللي نجمتان

.....

و ليل / كموج الهزائم / أرخى عليّ سدولاً، سدولاً
و راوغت الصفقتان
فقلت: / ألا أيها الليل أنبئ بصبحٍ / وما الصبح (عفوا) بأمثل منك

فأردف قنا / وناء مهانا مهان !
 فيا لك من ليل فقد طويل / كان النجوم / بأمراس حزن
 إلى صم يأس / تشير إلى القدس
 والقدس تحل في (أورشليم)
 ويبكي الأذان / ويبكي الأذان

.....
 وقد أغندي / والمغول يجوسون في رثتي / بقيد الأوابد
 وغد الجنان
 مكر / مفر / يكر / لفر / ويقبل / لدير
 يلتحم النسر والبط / وقتا.. ركيكا.. ركيكا..
 وقرأ (تورا فتاح جديد) / وقرأ نحن
 تواسيح محو كيان الكيان⁽¹⁾

وغدا التخاص بأنواعه وصوره المتعددة أمرا مألوفا لدى المتلقي على نحو
 يجعلنا نطمئن للإيجاز في بيانه.

تقنيات التشكيل البصري والتجريب

ومع أن هذه التقنيات ظهرت في القصيدة الطويلة، أو أسهمت في أن تطول
 بعض القصائد إلا أنها ظهرت في القصائد القصيرة وشبه الطويلة أكثر منها في
 الطويلة، وسنوجز القول في هذه التقنيات أكثر من سواها لاعتقادنا أن كثيرا منها
 برز في القصيدة الطويلة - وغير الطويلة - منساقا بعيدا وراء مهارات التوظيف
 الفضاءية التشكيل على نحو يخرج القصيدة من إطارها الفني، ولأن كثيرا من
 تقنيات التوظيف البصرية والطباعية ارتبطت بالشكل الشعري غير الموزون وهو

(1) العزب، محمد أحمد (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسل أكتبني، ط1، القاهرة،

خارج حدود الدراسة، ولأن هذه التقنيات لا ترتبط بانماط البناء الفني للقصيدة المعاصرة التي ذكرنا أبرزها سابقاً، لكن بروزها في نماذج القصيدة الطويلة هو الذي دفعنا إلى الإشارة إليها.

وقد بدأت دراسات كثيرة تولي هذه التقنيات الاهتمام بعد أن أخذت تشيع في النصوص الشعرية للمعاصرة⁽¹⁾، ويرى شربل داغر أن التشكيل البصري "يعني إخراج القصيدة على الصفحة، فكل قصيدة هي جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية، حتى إنها محسوسة أحياناً"⁽²⁾ ونجد من يرى أن "التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث، ودالاً ثرياً يوجه فعل المتلقي، استناداً إلى أدوات مفهومية تهتم بدراسة شكل للعلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتاً، بل بوصفه صيغاً متحولة"⁽³⁾، لكننا نرى أنها إن ترقى لتصبح نمط بناء يُعول عليها في مستقبل القصيدة المعاصرة.

ومما جاء في وصف بعض هذه التقنيات في بعض دواوين الشعر المعاصر أنها قد "تتكون من صفحات بيضاء، وأخرى سوداء، وقد كُتِبَ على البيضاء بحروف سوداء، وكتب على السوداء بحروف بيضاء، وكانت بعض الصفحات بالعرف النسخي الطباعي المألوف، وكتبت صفحات أخرى بالخط الكوفي، في حين كتبت صفحات بخط اليد، كما أن توزيع الكلام على متن الصفحات كان غريباً، فحيناً كانت السطور غير مكتملة، وحيناً كانت مكتملة، كما كان بعضها يبدأ أفقياً في بداية الصفحة من اليمين، وبعضها يتوسط الصفحة، وبعضها يكون في يسار

(1) من الذين أظهروا اهتماماً بهذه التقنيات: فهد عكام، ونجيب الحوفي، ومحمد الماكري، ورضا

بن حميد، وعلي حوم، وسامح الرواشدة وغيرهم

(2) داغر، المرجع السابق، ص 15.

(3) حميد، رضا، للخطاب الشعري الحديث من الحوفي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول،

القاهرة، مج 15، (2ع)، صيف 1996، ص 99.

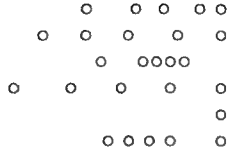
الصفحة، وصفحات يوزع الكلام فيها على عمودين اثنين، ويضاف إلى ذلك ان الكلام في الديوان يتداخل مع الرسومات، وثمة صفحات كاملة بيضاء ليس عليها حتى أرقام، وتقبلها في موقع آخر صفحات سوداء، وثمة أيضا عنوان لا يوجد تحته نص، وهناك متون وهوامش سفلية، وحواش إلى جانب المتون، وكثير من الكلمات المقطعة حروفا، والحروف المقطعة غير المجزوءة من كلمات، وثمة قصائد عناوينها أرقام، ونص إنجليزي داخل النص العربي، وأسهم لبيان اتجاه القراءة، وأسهم أخرى لتبين أن كلمة ما تتكرر في بداية عدة أسطر، وكلمات في مستطيل، وأخرى وضعت بين خطوط مستقيمة عشوائية الاتجاهات تحوطها كسوار بيضاوي، وتشكيل رسومات بالكلمات " (1).

والمقابس السابق يظهر أنماطا عديدة لتقنية التشكيل البصري والطباعي التي يمكن أن تظهر في القصيدة الطويلة، ومن نماذج تلك التقنيات في القصيدة الطويلة ما نجده في قصيدة منصف المزغني "اغتيال عياش الكسبيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة" التي تشكل ديوانا مستقلا إذ نجد لديه الملامح الآتية، يقول:

أعيرني أصبعا يا غزالة
فإني أريد الحساب

(ثم يدرج بعدها ستة أسطر يحتوي كل سطر منها على خمسة دوائر صغيرة باستثناء السطر الخامس إذ لا نجد فيه سوى دائرة صغيرة واحدة، وهذه الدوائر تتباعد فيما بينها على نحو غير منتظم نحاول توضيحها بالشكل الآتي كما ورد في الديوان):

(1) النجار، مصلح (2005) المراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في التصنف الثاني من القرن العشرين بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 99-100.



ثم يقول بعد هذه الرسومات محاولا ربط قوله بأعداد الدوائر وأشكالها في كل

سطر.

خمسة

وأضيف

خمسة

وأزيد

خمسة

وأضم

خمسة

وأزيد

واحدا

وأزيد

خمسة وخمسين... غاب فيه

محمد..... مات (1)

(1) المزغي، منصف (1986)، اغتيال عيش الكسبي واعتذاره بالانتعاش في حرب قلامة، ط2،

عمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص 45-46.

والحق ان الذي مات هو إحساننا بجمال النص، وإمكانية التواصل معه، ثم نراه يوظف الرسومات في قصيدته الطويلة، فيرسم كفا فيها خمسة أصابع، جاء شكل الأصابع فيها على النحو الآتي:

الإبهام: صورة حقيقية للإبهام، وكتب أمامها مقطع من أغنية شعبية (قتال القملة ينبج بالجملة)

السبابة: صورة لفوهة بندقية، وكتب أمامها تكملة للأغنية (لحّاس القصعة مربى عَ الطمعة)

الوسطى: صورة هراوة برأسها دبائيس وكتب (طويل بلا غلة يهرب م الفلة)
الخنصر: صورة رأس مكين، وكتب (حبّ التبرونة سرق الزيتونة)

البنصر: صورة رصاصة، وكتب (صغِير صغرونة وجهِ الكميونة) ⁽¹⁾

إن مثل هذه التقنيات والرسوم والأشكال قد تفشل في أحيان كثيرة في تحقيق الناحية الشعرية الواجب توافرها عادة في النص الشعري، وتبقى هذه التقنيات في كثير منها نوعاً من التجريب الذي حاوله كثير من الشعراء والأدباء العرب. أما سميح القاسم فإنه يبتكر أسلوباً خاصاً لصياغة قصيدته الطويلة " برق الأبجدية.. رعد السكون " فهو يبنى القصيدة من مقاطع يطابق عددها عدد الحروف الهجائية، وكل مقطع يبدأ بالحرف الأبجدي الذي جعله عنواناً للمقطع بدءاً بحرف الألف وانتهاء بحرف الياء، يقول مثلاً في بعض المقاطع:

- ج -

جانك الغيث.. لا جادك الغيث.. يا زمن الرغبة المعتمة

بتفاصيله المبهمة

جانك الغيث.. ها هي ذي قبلة للصاعقة

تشعل الشهوة المفعمة

(1) المصدر نفسه، ص 50..

-ح-

حسبي الله ! كل الفصول
غادرت طقس رزنامتي
و الحقول
لم تجد في سنابلها قامتي
حسبي الله لمن مرضت بانتظاري
وما أقول ؟

-خ-

خيبة.. خيبة.. يرحل الماء.. تخوي الصهاريج
ما من نثيث يضيء سبيل اللجنور القديمة
في ما تبقى لها من تراب قديم وسقف الصفيح السماء الوحيدة
خيبة.. خيبة يتهاوى رخام القصيدة
وكلام الجريدة
في شقوق الجفاف الجديدة
(1)
خيبة خيبة..

أما في قصيدته الطويلة "مراثي سميح القاسم" فإنه يعنون مقاطع القصيدة
بحروف هجائية على النحو الآتي:
المقطع الأول: «ب»، والمقطع الثاني: «ل»، والمقطع الثالث: «ا»، والمقطع
الرابع: «د»، والمقطع الخامس: «ي» لتشكل مجتمعة كلمة «يلادي»، وباقي المقاطع
تحمل عناوين ورموزا مختلفة⁽²⁾.

(1) القاسم، سميح (2005)، ملك أتلانتس، ط1، الدار العربية للعلوم، ص 79-80.

(2) القاسم، سميح (1992)، أعمال سميح القاسم الكاملة، ط1، ج 4، دار الجيل ودار الهدى،

الفصل الرابع
الخطاب الشعري في
القصيدة الطويلة

الفصل الرابع

الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة

الخطاب/استهلال

حظي موضوع الخطاب (Discours) وتحليله وأدواته وإستراتيجياته باهتمام كبير في الدراسة النقدية الحديثة حتى أصبح في نظر كثير من الدارسين اتجاها نقديا مستقلا لا يقل شأنًا عن الدراسات البنوية أو التفكيكية أو السيميائية أو غيرها، وهذا ما أوجد كما هائلا من المصطلحات والمفاهيم والتعريفات والنظريات التي تداخلت وتشابكت إلى حد كبير، نرى أن تفصيلها وبيان جزئياتها مطلب يختلف كثيرا عن غاية الدراسة، وسنكتفي بالإشارة إلى أبرز النقاط التي تسهم في بيان الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة من خلال تبسيط المفاهيم وإيجازها.

بعد مصطلح الخطاب على مستوى الموروث من المصطلحات التي أخذت حظا من النظر، إذ نجد بداية أن هذا المصطلح ورد في القرآن الكريم اثنتي عشرة مرة بدلالات مختلفة وبرؤية تفسيرية متعددة حسب ما ورد في كتب التفسير المتعددة، أما في السنة والحديث فإنها أكثر بكثير، وجاء في لسان العرب: "الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن، قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب، لا يجوز إلا على وجه واحد، وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر ⁽¹⁾، أما في العصر الحديث فإن للخطاب بمفهومه الحدائي وافد غربي ارتبط بالدراسات البنوية وما بعدها وهي كلها مما تأثر به العرب وتابعوا للغرب فيه.

لقد أسهمت الدراسات اللغوية التي قدمها (دو سوسير) -ومنها ثنائية اللغة والكلام- في صياغة وجه من وجوه مفهوم الخطاب المعاصر، إلا أن النموذج

(1) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (خ ط ب)، ج1، ص 360.

القاسي الذي فرضته البنيوية على مختلف الحقول العلمية والادبية، الراض لكل ما هو خارج البنية المغلقة على ذاتها، والراض للاعتبارات النفسية والاجتماعية وأحوال المتخاطبين، كان الحافز الأكبر في إعادة النظر في كثير من القضايا التي رفضتها البنيوية، وهو ما أسهم في ظهور (علم الدلالة)، إذ إن النقاد قد وقفوا على أهمية المعنى عند استخدام اللغة، وهو ما نجد له أصولاً في كتابات بعض البلاغيين العرب القدماء⁽¹⁾، وهذا ما جعل كثيراً من اللسانيين قبل الثمانينيات يميلون إلى "الاقتصار على معالجة المعاني المعجمية للمفردات دون أن يتطرقوا نظرياً كافياً للعناصر القواعدية وبنى الجمل"⁽²⁾.

والسباح في الخطاب ومكوناته وخصائصه وإستراتيجياته وتحليله وغيرها من القضايا التي تتصل به يهوله ذلك التداخل والتشعب في الأسس النظرية التي تتصل به، فنجد على سبيل المثال تدخلاً بين مفهوم كل من النص والخطاب والكلام والرسالة، فنجد "الخطاب يصبح مرادفاً للنص عند "يلمسليف" ومرادفاً للسان عند "جيلام جلوم"⁽³⁾، ويذهب "ريكور" إلى أن الخطاب: هو التحقق الفعلي للسان، في حين تجعل "سارة ميلز" الخطاب مقابلاً للنص، بمعنى أن الخطاب هو التصور المجرد، والنص هو التحقق الفعلي لهذا التصور المجرد، وبذلك يصبح الخطاب أعم وأشمل من النص، وهذا الرأي نجده عند عدد من النقاد العرب أبرزهم محمد مفتاح الذي يقول: إن الخطاب "وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة ومنسجمة"⁽⁴⁾، ويذهب سعيد يقطين إلى جعل النص أعم وأشمل من الخطاب بفعل

(1) للمزيد، انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 43 وما بعدها.

(2) يونس علي، محمد (2004)، مدخل إلى اللسانيات، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديد، ص 17.

(3) عياشي، منذر (1990)، مقالات في الأسلوبية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 182.

(4) مفتاح، محمد (1996)، التشابه والاختلاف، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 35.

ارتباطه بالجانب النحوي، في حين أن النص يرتبط بالجانب الدلالي، إلا أن ذلك لم يسلم من الجدل بعد أن تعددت الآراء حول علم الدلالة ومن ثم بروز علم التخاطب (Pragmatics) ⁽¹⁾ ثمرة من ثمار هذا التعدد ولعل الفرق الأظهر بين الدلالة والتخاطب هو " أن الأول يدرس المعنى، والثاني يدرس الاستعمال " ⁽²⁾.

يقول هاريس " إن الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللغة، ومشمعل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته.. أو أجزاء كبيرة منه" ⁽³⁾ وذهب "ميشيل فوكو" إلى محاولة للربط بين الاتجاهين من خلال اعتبار الترابط المعنوي هو الشرط الأول والمهم لتشكيل نسق خطابي منسق ومنسجم لأنه مرادف للسلطة والرغبة في السيطرة -السيطرة على العقول والقلوب- ورأت ماككونيل أن الخطاب " نسق من الجمل لا بد أن يترابط لكي يصنع خطاباً" ⁽⁴⁾، وهو ما دفع "بنفنست" إلى القول بأن الخطاب هو قول يفترض متكلماً ومستمعا ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في المستمع على نحو ما، في حين رأى ياكبسون أن الخطاب الأدبي نظام من العلاقات يحدده نسق دلالي وتعبيري، وذهب كثير من اللسانيين الوظيفيين إلى أن المخاطب هو الذي يقرر أياً من المعلومات ينبغي أن يعد من المسلمات وأياً ينبغي أن يعدّ جديداً" فالذي يحدد

(1) لهذا المصطلح عدة ترجمات أبرزها: التداولية، والذرائعية، وعلم الاستعمال.

(2) يونس علي، المصدر السابق، ص 19.

(3) ديان، ماككونيل (2001)، مقدمة في نظريات الخطاب، ط 1، ترجمة: عز الدين إسماعيل،

القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ص 30.

(4) ماككونيل، المرجع السابق، ص 30.

وضع المعلومة ليس بنية الخطاب بل المتكلم⁽¹⁾ وهذا لا يكون إلا مع اجتماع عناصر أخرى من أبرزها: السياق، والاستخدام في الفهم، وتفسير مقاصد المتكلمين.

ونميل هنا لعدّ الخطاب رسالة لغوية يبنها الباث إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها أو كما يقول محمد خطابي: "إن الخطاب - الرسالة - القابل للفهم والتأويل وبناء المعنى هو الخطاب القابل بأن يوضع في سياقه"⁽²⁾، والرسالة هي التي تحقق التواصل "ويمكن أن تكون لسانية أو سيميائية على أن جميع أنظمة التواصل غير اللسانية تُؤوّل عن طريق اللغة وهو ما يجعلها أنظمة لسانية"⁽³⁾ ولذا نرى أنه لا بد أن نعدّ "النص الأدبي نتاجاً لعملية الإنتاج وأساساً لأفعال وعمليات تلقى واستعمال داخل نظام التواصل الفعال، وهذا ما يحتم علينا الأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية والتداولية المكونة للنص الذي يتجسد من خلال الخطاب كفعل تواصل، حيث يتم الربط وفق هذه العلاقة بين النص وسياقه التداولي"⁽⁴⁾.

المضمون الفكري للخطاب الشعري

أشرنا سابقاً إلى تعدد الاتجاهات والتقسيمات التي ارتبطت بالخطاب بناء على الاتجاه النقدي الذي يتصدى لهذا الغرض، وكان من جملة ما وقفنا عليه الحديث عن أنواع الخطاب التي ظهر لنا منها: الخطاب العلمي، والخطاب الأدبي،

(1) براون، ج (1997)، تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطني وميز التريكي، الرياض، جامعة الملك سعود، ص 225.

(2) خطابي، محمد (2006)، لسانيات للنص: تدخل إلى انسجام الخطاب، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 297.

(3) أوكان، عمر (2001)، اللغة والخطاب، بيروت، دار أفريقيا للشرق، ص 49.

(4) شوشان، علي آيت (2000)، السياق والنص الشعري - من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة، ص 78.

والخطاب الديني،...، وهذه بدورها وجننا لها تقسيمات أخرى، ووقفنا على إستراتيجيات تحليل الخطاب التي كان من أشهرها: للتحليل النفسي، والاجتماعي، والبنوي،...، ونحاول ها هنا أن نتجاوز كثيراً من تلك التفاصيل لنقف على أبرز ما يتصل بالخطاب الشعري بوصفه المحور الأساسي لهذا الفصل من الدراسة.

إن الحديث عن الخطاب الشعري يرتبط بصورة وثيقة باللغة لأننا نعتقد بما قال ريفاتير من أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات ⁽¹⁾، وأن اللغة في الخطاب الشعري هي غاية في حد ذاتها ⁽²⁾، و سلطة اللغة وعلاقتها بطرفي الخطاب هي التي تصنع في النهاية خطاباً متكاملًا وهذه للسلطة "سلطة تصويرية تمارس تأثيرها على متكلمي اللغة، وتنفذ الأفراد إلى تبين نظم ترميز معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير " ⁽³⁾، ويبقى للخطاب الشعري العربي المعاصر شيء من الخصوصية تجعل من الصعب دراسته بمعزل عن سياقه الخارجي فهو " لم ينشأ من العدم، بل نشأ بارتباط وثيق بموروث شعري وتاريخي وفكري فاعل ومؤثر، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تبايناته المعقدة، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العربي والعالمي وفي بقية الفنون والآداب " ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ مفتاح، محمد (1992) تحليل الخطاب الشعري، ط3، لدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ص40.

⁽²⁾ سرايعة، ياسين، إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الجزائر، (ع 42)، السنة السابعة، صيف 2009. ص4.

⁽³⁾ إبراهيم، عبدالله والغنامي، سعيد وطى، عواد (1996)، معرفة الآخر: منخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط1، لدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 23.

⁽⁴⁾ زامر، فاضل (1987)، مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، بغداد/ دار الشؤون الثقافية العامة، ص227.

والشاعر المبدع هو الذي يستطيع ان يستثمر الطاقات اللغوية لنصه في دفع المتلقين إلى تبني أفكار أو قبولها أو الاعتراض أو الرفض أو غيرها من المقصديات التي يحملها النص وهذا بمثابة انتقال من مركزية مفهوم اللغة إلى مركزية مفهوم الخطاب، وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التي تتطوي على نوات فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ مما يعني إدخال النوات الناطقة في الاعتبار " (1) ، ومن هذا المنطلق نرى كما يرى بعض النقاد العرب أن الخطاب الشعري العربي المعاصر " خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وموم إنسانية فردية واجتماعية حقيقية " (2) وهذا يقودنا إلى الإشارة إلى بعض أبرز مكونات الخطاب الشعري المعاصر للإفادة منها عند الوقوف على أنماط الخطاب في القصيدة الطويلة المعاصرة.

الخطاب الشعري.. خطاب فكري

يمكن القول إن الخطاب الشعري المعاصر هو خطاب فكري، وكثير من المحاور والأبعاد التي يمكن أن تندرج تحت الخطاب الشعري المعاصر هي بصورة أو بأخرى امتداد لخطاب يحمل فكرا ما، ونقدر أن هذه الأبعاد والمحاور يمكن للخطاب الشعري المعاصر أن ينظمها جلّها في خطاب فكر توجيهي يتسم بالوعظ المباشر، أو خطاب فكر نقدي، أو خطاب فكر ثوري، أو خطاب فكر تأملي فلسفي. بدأ الخطاب الفكري يتموضع في القصيدة المعاصرة - الطويلة على الأخص - متزامنا مع التحولات الجوهرية التي أصابت تشكيل القصيدة ورواها، بدءا من التحول عن الغنائية التقليدية وسيطرة الأنا وعواطفها المكثفة على القصيدة

(1) كيرزويل، أدبث (1985)، عصر البهوية: من لقي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: نجابر عصفور، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 169 وما بعدها.

(2) ثامر، المرجع السابق، ص 228.

وصولا إلى الحداثة الشعرية وما بعدها، لكن هذا الخطاب احتاج إلى مرحلة مخاض عسير ليصل إلى موقعه المؤثر والفعال في الرؤية الشعرية المعاصرة، وتأثر بمؤثرات عديدة رافقت الواقع الشعري العربي المعاصر.

إن الشاعر المعاصر - في سعيه إلى صوغ خطاب فكري متكامل - مرّ بتجارب عديدة وشهد أحداثا فاعلة قبل أن ينتهي لغايته، فقد تأثر بالواقع الذي كان زائرا بالمتناقضات الحضارية، ومتخما بالهزائم السياسية، والجراح الاجتماعية، وأجواء القمع والاضطهاد والتعسف الذي مارسها كثير من الأنظمة العربية ضدّ أبنائها، وتزامنت هذه الأحوال مع انفتاح مطلق وغير واع - في كثير من جوانبه - على التجربة الغربية " ودون حرص كبير على الموروث الشعري والتاريخي، لأنه -الشاعر العربي- كان منبها حد الدهشة والاستلاب بنزعات التجريب والحداثة الغربية لدرجة أنه لم يكن قادرا وخاصة في السنوات الأولى المبكرة من الموازنة بين متطلبات الحداثة من جهة ومتطلبات الأصالة والموروث والموقف الفكري الواضح من جهة ثانية " ⁽¹⁾ ولعل هذا ما أفرز بعض الخطابات الفكرية التي لا تخلو من ملامح التطرف وللشنوذ والغربة عن الوسط الذي نشأت فيه.

ومن العوامل الأخرى التي أسهمت في بلورة الخطاب الشعري الفكري تصارع كثير من التيارات والاتجاهات الأيديولوجية في الساحة الفكرية، وتباين الأصوات والروافد والمؤثرات النقدية التي متحت منها التجربة الشعرية الحديثة، وعلى الرغم من القسوة والحدة التي اتسمت بها تلك التجاذبات في بعض الأحيان إلا أن ذلك كله جاء لصالح الخطاب الشعري الفكري بصورة عامة، فصقل ما شابه من نتوءات خارجية، وصفى ما حوى من شوائب داخلية، ولعل من أبرز النماذج الدالة على ذلك تلك الأطروحات التي قمتها شعراء مجلة (شعر) ونقادها، وردود الأفعال التي قابلت تلك الأطروحات.

(1) ثامر، للمرجع السابق، ص 191.

ولا يفهم مما سبق ان الخطاب الشعري الفكري قد وصل إلى حالة مثالية من الانسجام والتوافق، لكنه أصبح أكثر منطقاً وعقلانية وتنظيماً، وأكثر استناداً إلى الوعي والإنصاف واقترباً من الرؤية المتكاملة المتوازنة، وأكثر تلبية للحاجات الفكرية المختلفة والتوجهات المتباينة.

ومع أن الأبعاد التي لتنظيمها الخطاب الفكري متعددة - وأنواع الخطاب الآتية يمكن أن تعد أبرزها - إلا أننا نفضل الاقتصاد في تشعب الرؤى الفكرية خشية الانزلاق في مازق التعميم في الأحكام التي يمكن أن نقف عليها من جهة، وإمكانية فصل خطابات شعرية أخرى تحمل تقاطعات عديدة مع الخطاب الفكري لكنها قادرة على الاستقلال بخطاب خاص بها من جهة أخرى، وهذا مسوغنا للوقوف على أبرز الأبعاد الفكرية التي حملها الخطاب الشعري المعاصر دون أن نفصل فيها القول ونعني هنا الخطاب الأيديولوجي، والخطاب العقائدي (الديني)، ونقف في ما يأتي وقفة موجزة على أبرز ملامح تلك الخطابات

البعد الأيديولوجي في الخطاب الفكري

تأثر الخطاب الشعري المعاصر - للفكري - بالموثرات الأيديولوجية التي تأثر بها الواقع السياسي والاجتماعي العربي بصورة عامة، وجلّ هذه الاتجاهات والأنظمة يندرج تحت مظلة التأثير الغربي العام في كل ما هو عربي -نسبياً- ومن ذلك ظهور الفكر الماركسي والاتجاه الاشتراكي بما فيه من واقعية والتزام، إضافة إلى الفلسفة الوجودية، ثم الممارسات البرجوازية المنطلقة من فكر رأسمالي مقتع، فكثرت المصطلحات والتركيب للدالة على الالتزام وأبرزها (أنا الجماعة) والعدل والحق والمساواة، وكذلك مصطلحات ارتبطت بالفلسفة الوجودية كالكشك واليأس والنفي، والضياع والحزن وغيرها، لكننا نتجاوز التفصيل في هذه الخطابات أو الاستشهاد لها بنماذج شعرية لأسباب نقرر أنها جوهرية يمكن أن نوجزها في ما يأتي:

• انتهاء كثير من هذه الخطابات الفكرية بفعل انتهاء الأيديولوجيات التي انبثقت في الأصل عنها، أو تغير كثير من الآراء والفلسفات التي نشرتها، وانقلاب أصحابها عليها، وهذا كله مرتبط بالتغيرات السياسية والحزبية العالمية التي أفرزت اتجاهات أيديولوجية جديدة وغير مستقرة، " والانقلابات الداخلية للكثيرة والمتوالية، واختلاف الأنظمة السياسية والاقتصادية، وتصارعها المرير في الوطن العربي، وتأثر الفرد بهذا الصراع الطويل المستمر، وترقيته لنهايتها التي لا تأتي، ثم التراجع التاريخي للعرب في الربع الثالث من القرن العشرين " ⁽¹⁾ ، ولهذا كان الخطاب الأيديولوجي في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة (خطاباً مؤقتاً).

• انعدام الاتسجام والتوافق بين هذه الخطابات الفكرية والواقع العربي الذي يحمل خصوصية بيئية تختلف اختلافاً جوهرياً في كثير من القيم والاتجاهات التي نادى بها تلك الأيديولوجيات.

• إن كثيراً من تلك الانتماءات الفكرية والأيديولوجية لم تكن سوى مظاهر وقشور خارجية هشة غير نابعة من اعتقاد راسخ أو إيمان عميق بها، أو بتأثيرات آنية يثيرها موقف أو حدث تبدأ به وتنتهي بزواله، أو لحالة من عدم الوعي التام بحقيقة المنهج الأيديولوجي الذي ينتسب الشاعر إليه، وكذلك تغيير كثير من الشعراء لمواقفهم وثوابتهم بقناعة أو بغير قناعة.

البعد الديني في الخطاب الفكري

لم يفصل الدين أو المعتقدات المقدسة لدى الشعوب عن الحياة أو الفكر الذي يظهر في كل عصر من العصور، ولذا ارتبط الفكر الديني في الخطاب الشعري

(1) الساعى، أحمد بسام (2006)، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دمشق، دار الفكر، ص454.

المعاصر بالبعد الايديولوجي اكثر من غيره من الابعاد الفكرية الاخرى، فكثير من الشعراء الذين اتخذوا اتجاها ماركسيا على سبيل المثال اصطدموا بشدة مع الفكر الديني الملترزم لتعارض مفهوم الالتزام الديني مع مفهوم الالتزام الماركسي، ودار جدل كبير حول العلاقة التي تربط بين الدين والأدب ولا مكان لبسطها هنا، بل إننا نقدر أن الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر جدير بأن يفرد بدراسة مستقلة تقف على محاور قيمة تتصل به أبرزها: العوامل المؤثرة في نشأة الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر، وأبرز المرجعيات التي اتكأ عليها ذلك الخطاب، ثم أنماطه وتشكيلاته البنائية.

ونشير إلى محور أساسي ارتبط بالخطاب الفكري ذي البعد الديني هو تلك المرجعيات التي شكلت رافدا للخطاب الديني، فقد انصرف الشعراء المعاصرون إلى توظيف الموروث الديني بطاقاته كافة في قصائدهم الشعرية فظهر توظيف المعتقدات الإسلامية، والنصرانية والتوراتية والوثنية وغيرها، لكن الخطاب الفكري ذي الطابع الديني شاع فيه توظيف بعض الرموز بوصفها رموزا فكرية إنسانية الرؤية، وإن كان بعضها في الحقيقة التاريخية يعد رمزا للتمرد والاحتراف والخروج عن جادة الحق والإجماع، ومن أشهر الرموز التي وظفها الشاعر العربي المعاصر بالوصف الذي مضى: الحلاج، والنفري، والخيام، والمعري، وبعض شخصيات الخوارج، والشيعية، والمسيح، والخضر، إلى جانب مجموعة من رموز الأساطير والمعتقدات الوثنية لمختلف الحضارات.

ونحاول في الآتي أن نقف وقفة واعية - ما استطعنا إلى ذلك سبيلا- لبيان الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة من خلال النماذج الدالة، والتحولات الهامة التي مرّ بها هذا الخطاب.

الخطاب التوجيهي/الوعظي

على الرغم من التطور الذي أحرزته القصيدة الطويلة المعاصرة على مستوى التشكيل والرؤية إلا أن هذا لم يمنع من أن يظهر في بعض التجارب الشعرية وبفعل ظروف معينة - سنشير إلى أبرزها لاحقاً- مستويات متفاوتة من المباشرة والتقريرية في الخطابات الشعرية، برز كثير منها في ذلك الخطاب الشعري التوجيهي الذي يميل إلى اللوعظ المباشر، ويحفل بالوقوف على مواطن العبرة، وإن كنا نقدر القيمة التي يحويها الخطاب الفكري الوعظي أو التوجيهي، إلا أن التطور الذي أصاب مختلف جوانب الحياة، والنضج الفكري والفني الذي نفترض تحققه لدى الشاعر والمتلقي يجعلنا نعدّ هذا الخطاب مرحلة من مراحل تحولات الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة.

ومن نماذج القصائد الطويلة التي برز فيها مثل هذا الخطاب قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم"، وهذه القصيدة التي امتكت لتشكيل ديوانا كاملا على الرغم من توظيف الرموز التراثية فيها (كدبشليم /وبديبا/وبعض شخصيات كليلة ودمنة) إلا أن هذا التوظيف جاء أحيانا سطحيا ومباشرا، هادفا إلى إبراز بعض القيم، والتوجيهات العامة والوعظيات التي يمكن أن ترد على لسان أي شخصية -تراثية أو غير تراثية-، ومن ذلك ما نجده في المقطع الذي يعبر فيه الشاعر عن أهمية عدم الاغترار بالمال أو الجاه الذي لا يحقق لصاحبه السعادة في كثير من الأحيان، يقول:

-أخائف أنت ؟

... وهب دبشليم مغضبا

وقال ببديا:

-تنام يا مولاي مهموما، وتصحو متعبا

واعجبا

تلبس تاجا من ذهب

وجبة من الحرير والقصب

وحولك الحراس بالآلاف

ثم تخاف

أهذه خاتمة المطاف ؟⁽¹⁾

وعلى الرغم من وجود الحوار وأفعال السرد وغيرها من التقنيات المعاصرة
إلا أن الخطاب بقي عاما يحمل طابع التوجيه والإرشاد، وهو ما نجده على نحو
أكثر مباشرة في المقطع الذي يقول فيه:

تقول لي يا ديشليمُ

وابتسامة الغضب

تنصب ما بيني وما بينك

جسرا من لهب

-أطبق فمك

حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك

طويلا وفمك

يا ديشليم الحق صوت الله

وكلمة الحق هي الحياة

فلا تضق ذرعا

إذا تحركت بها للشفاه⁽²⁾

ونلاحظ أن الغرض التوجيهي الوعظي يظهر جليا في كثير من جملة
الشعرية كقوله: (الحق صوت الله / كلمة الحق هي الحياة)، وإن كنا نشك في

(1) للفيتوري، المصدر السابق، ج1، سقوط ديشليم، (دخل السرير الملكي)، ص 382.

(2) للفيتوري، المصدر السابق، (حوار) ص 384.

شعرية هذه الجمل فإن شكنا يصبح يقينا في مقطع آخر من القصيدة يكاد يخرج بالنص عن السمات الشعرية ليصير به إلى لغة عادية مباشرة، وعبارات محكية مغرقة في التقريرية يمكن إسنادها إلى خطبة لا إلى قصيدة، يقول:

اعلم أن الموت حق، والحياة باطلة
و المرء لا يعيش مهما عاش إلا لموت
وكل صرخة مصعب نهرها السكوت
وأروع النجوم هاتيك التي
تضيء درب القافلة
حين يغطي العشب ذكرياتنا
وتشيق المأساة في البيوت⁽¹⁾

فلولا بعض الجمل الختامية في هذا المقطع لما أمكن لنا أن نعد هذا الكلام شعرا بالمعنى الدقيق للشعر، ولا يكتفي الشاعر ببث هذه الحكم والمواعظ على لسانه أو على لسان بيدبا وديشليم، بل إنه يوظف الحوار على ألسنة الحيوان والطيور - كما في كليلة ودمنة - لكن دون أن يتجاوز هذا الخطاب الذي يمتد على طول القصيدة، يقول:

وقالت البومة للطاووس:
-لولا صورتي الكريهة الدمية
ما كنت تمشي للخيلاء معجبا
بريشك الجميل
فابتسم الطاووس ضاحكا وقال:
-صدقت يا سيدتي الحكيمة

(1) للمرجع نفسه، (كتابة منسية) ص 392.

فكبرياء الكبير تعني قمة الذل في الذليل

(1) وكثرة الكثير، قلة القليل

وارتبط ظهور هذا الخطاب الشعري بكثير من القصائد التي لجأ شعراؤها إلى توظيف الحكايات الشعبية والقصص والأخبار على نحو تقليدي دون إحداث مفارقات تصويرية أو بنية تضاد في بنية الحكاية الأصلية، فاقترنت على الموعظة والاعتبار والوقوف على مواطن الحكمة التي تحملها الحكاية، وقد بدا لنا ذلك في بعض القصائد التي استشهدنا بها في مواضع مختلفة عن هذا الموضع كقصيدة "مقتل زهران" لصالح عبد الصبور التي استخدم فيها الشاعر بعض التقنيات الفنية المعاصرة -كما ذكرنا- إلا أنها في خطابها لم تتجاوز الغرض التوجيهي الممزوج بالوعظ والاعتبار، مع الاقتراب في بعض المواضع من النثر

ومثل ذلك ينسحب في بعض جوانبه على قصيدة خالد الكركي رجع الصهيل وإن كانت فنيا تظهر وعيا أكبر، ولها من الحداثة الشعرية حظ أوفر، إلا أنها بصورة عامة لم تتجاوز الرؤية الوعظية والاعتبار عبر استرجاع الحكاية التراثية مباشرة، وهذا كله يعد أقرب للغرض التوجيهي منه للغرض التحريضي الذي بالكاد تراءى لنا ظله، فالقصيدة تتحدث عن تضحية بالغالي-الأبناء-في سبيل الوفاء بالعهد، كما في المقطع الذي يكشف فيه الشاعر عن قرار بطل القصيدة وزوجته- حسب الحكاية الشعبية التي يثبت ملخصا لها في مقدمة القصيدة- بأن يضحيا بابنيهما (علي والسيد) للحفاظ على المدينة (الكرك) والمستجيرين بها (ثوار نابلس)، يقول الكركي:

قم في الجموع أبا علي

فالمدينة صاغها الرحمن من غيم ومن شفق

وصارت موئل الأحرار

(1) الفيتوري، المصدر السابق، (البومة والطاوس) ص 398.

رايتها شهيد أو نبي
 قم في الجموع
 السيد الغالي جناحك
 ثم يكتمل النهوض فقد
 أطل عليكما الغالي عليّ
 وأنا أهدق في المدى
 وأصير من نفسي إليّ
 وألم أزهار الرؤى
 أغلى الحكايا
 من وجوه صغارنا
 إذا أشرقوا صبحا عليّ
 أوآه يا ابن العم
 جاؤوا
 قد عرتهم لهفة للصاحبين الغائبين
 وأوقدوا نار السرى في جانحيّ
 فانهض
 سنقديهم
 وإن صرنا قرايين المدينة
 سوف تمنحنا الرضا
 فانهض إلى عتبات مجدك
 في الزمان الوعر
 رايتك الضحى
 واجعل دم الأعداء وشما في يدي (1)

(1) الكركي، المصدر السابق، ص 26-29.

ومع ان الشاعر حاول في نهاية القصيدة ان يتحول بخطابه إلى التحريض والثورة إلا أن الطابع العام الذي غلب على خطاب القصيدة هو التوجيه وتقديم العظة والعبرة، والإحياء بقيمة التضحيات التي يجب أن تقدم في سبيل الحفاظ على الثوابت والقيم المثلى، وهذه القيم تبقى بصورة عامة ضمن الأطر التوجيهية.

خطاب النقد الشعري

مال خطاب الشعراء المعاصرين بعد بداية النصف الثاني من القرن الماضي إلى النقد بصورة المتعددة أكثر من الوعظ والتعليم، وهو ما أدى إلى تراجع النزعة الذاتية وسيطرة الموضوعية على بنية القصيدة المعاصرة، ويمكن القول إن هذا التحول في الخطاب الشعري قد جاء نتيجة لعدة عوامل دفعت الشاعر المعاصر للتعامل مع القضايا الحيوية التي تمسه أو تحيط به، وتتطلب منه أن يتخذ موقفا أو أن يقدم رؤية متكاملة للواقع الجديد، ولعل العوامل التي جعلت القصيدة المعاصرة تميل إلى الطول هي -في جزء كبير منها- ذاتها التي أوجدت تحولات جوهرية في الخطاب الشعري المعاصر.

والنقد الذي حمله الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة كان يحمل صبغة موضوعية ظهرت بصورة جلية في خطاب النقد السياسي، والنقد الاجتماعي، ونقد العقلية العربية والموقف الحضاري للأمة، ويبدو منطقيا جدا هذا التحول في الخطاب الشعري الذي جاء متمشيا مع التحولات الحادة التي عصفت بالأمة والشاعر جزء منها.

ففي خطاب الفكر النقدي الاجتماعي تطرقت القصيدة الطويلة لجملة من القضايا الاجتماعية التي أرقت الشعراء المعاصرين، كالفساد الاجتماعي، والانهيار الخلقي، والتفاوت الطبقي الذي أوقع ظلما فاحشا على الشريحة الأكبر من المجتمع، وأولى الشعراء جل اهتمامهم للوقوف على معاناة الطبقة الكادحة، وقضايا الفقر والجوع والحرمان وضياح الحقوق والاستغلال، والطمع والجشع، والتغير الذي أصاب منظومة القيم الأخلاقية كانتشار الكذب والنفاق والرياء وغيرها من العيوب

والسلبات والأمراض الاجتماعية التي أخذت تنتشر على نحو مؤلم في المجتمع والأمة.

ومن القصائد الطويلة الريادية التي حملت خطاب النقد الاجتماعي قصائد بدر شاكر السياب: المومس العمياء، وحفار القبور، والأسلحة والأطفال، "قال المومس العمياء" تحمل نقداً لفكر الإقطاع الذي استغل الفقراء واستعبدتهم، وأقرز الاستغلال الجسدي للمرأة بدافع الصراع بين الفقر والحاجة والقيم، "حفار القبور" خطاب نقد للمجتمع غير المتكافل بما فيه من حرمان وفقر وجوع وأحلام متشظية، وأمراض اجتماعية مزمنة، وقد حظيت القصيدتان بدراسات نقدية عديدة تجعلنا نتجاوز الاستشهاد بهما واستدعاء نماذج أخرى في محاولة لتحقيق نوع من الشمولية في اختيار الشواهد، فنجد الفكر ذاته في قصيدة "مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية" لمحمد أبو سنة، إذ نقف على العتبة النصية للقصيدة التي تحمل دلالات ترسم فضاء متسعاً للتوقع من خلال عبارة "مشاهدات دامية" التي يزيد من عمق القسوة التي تحملها جملة "في مدينة لا مبالية"، ففتامة الصورة التي يؤسس لها العنوان توحى للمتلقى بحجم المأساة ونوع الخطاب الذي يحمله النص.

والشاعر يوجه في النص نقداً للممارسات الاجتماعية وبعض الظواهر السلبية التي بدأت تنتشر بين الناس على نحو يوحي بمدى التفكك وانعدام التكافل بينهم، بل إن الديوان كله (تأملات في المدن الحجرية) يحمل خطاب نقد اجتماعي شامل ويكشف عن كثير من التحولات والعيوب التي تنتشر في المجتمع، يقول:

- يسألني الشاعر

عن معنى حكمتنا التاريخية

.... ورأيت عجوزاً يسقط بين العجلات

دون مبالاة

يمضي المارة..

امرأة تلد على قضبان قطار

وجريمة قتل عند المسجد

كان القاتل يصعد

و المقتول تصافحه الأقدام⁽¹⁾

وهذا المقطع يكشف عن تردي العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال المفارقات التصويرية التي يقدمها الشاعر والتي تسهم في إيصال الخطاب النقدي الذي يؤرقه على نحو فني متكامل من خلال تعرية الواقع الأليم الذي يحياه الناس، يقول:

إني سأقتل

لا تسألني من سيقتلني

الحقد ؟

منتشر في هذا الموسم

من يقتلني ؟

اللياس ؟

سيد هذي العاصمة الخرساء

الحب ؟

لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضاء

الليل ؟

مذ رحل العشاق ومات الشعراء

لم تسكنه غير خفافيش الدماء

الخوف ؟

أغلب ظني أن الخوف هو القاتل

(2) أغلب ظني أن الأمن هو المقتول

(1) أبو سنة، محمد (1985)، الأعمال الشعرية تأملات في المدن الحجرية، القاهرة، مكتبة

مدبولي، ص 137

(2) المصدر نفسه، ص 138-139.

فهذا المجتمع أصبح مخيفاً لا يوجد فيه إلا الحق، والياس، والبغضاء التي حلت مكان الحب، وليل للمدينة لا يسكنه إلا رموز القسوة والوحشية، والخوف أصبح سيد الموقف والأمن هو المقتول.

لكننا نشير إلى أن خطاب النقدي الاجتماعي في القصيدة الطويلة ائتم في بعض الأحيان بالعنف والشدة من قبل الشعراء على نحو لا يخلو من بعض المبالغة والإجحاف، في بعض الأحيان كان هذا للخطاب النقدي يتحول إلى خطاب سبّ وشتم وإهانة كما يبرز في عدد من قصائد نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ومظفر النواب، وأحمد مطر غيرهم.

أما خطاب الفكر النقدي السياسي فإنه يكاد يكون من أبرز اتجاهات خطاب النقد الشعري المعاصر، وقد مرّ بمراحل وتحولات جوهرية عديدة وأفرز نتائج متباينة، إذ إن الواقع السياسي المضطرب والانتكاسات والإخفاقات التي تعرضت لها الأمة -الوضع السياسية من أسبابها- دفعت الشعراء إلى نقد الواقع السياسي والفساد الذي بدأ يستشري في جسد السلطة السياسية، ومما أسهم في ارتفاع هذه النبرة الخطابية تسارع الأحداث السياسية ونتائجها الكارثية في كثير من الأحيان.

وتعددت التقنيات التي استخدمها الشاعر المعاصر لتوجيه نقده السياسي للسلطة ورموزها، ومال كثير من الشعراء في ظل الأوضاع السياسية المتردية وتراجع الحريات العامة إلى التلميح أو استخدام تقنيات القناع وتوظيف الرموز والأساطير والحكايات والإسقاطات التاريخية، وقد واجه كثير من الشعراء متاعب جمة نتيجة لخطاباتهم النقدية ومواقفهم من السلطة والواقع السياسي.

ومن الشعراء الذين أكثروا من نقد الواقع السياسي أدونيس الذي كان في الحقيقة ينقد كل شيء، يقول في قصيدته الطويلة "إرم ذات العماد" في المقطع الذي عنوانه "العصر الذهبي:

- "جرّه يا شرطي... "

- "سيدي أعرف أن المقصلة

بانتظاري
غير أنني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلبة"
- "جُرّه يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجمل"
آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغلى أنت أجمل⁽¹⁾

وهذا العصر الذي يصغه الشاعر بأنه عصر ذهبي ما هو في الحقيقة إلا
عصر أسود سادت فيه لغة البطش والقسوة والفساد السياسي.
ومن الشعراء الذين برز للخطاب النقدي في قصائدهم الشاعر ممدوح
عدوان، ففي قصيدته "قصيدة ينقصها شهيد" التي قالها في حصار بيروت يظهر
خطابه النقدي شاملا على مستوى السلطة ورموزها، والشعب بفئاته - المتخاذلة
والموالية - ورفض مطلق للواقع كله، يقول:
يا أيها الأهل الذين يعيثون عكاظ
يلزمني شهيد
يا أيها الأهل الذين تزلحوا في السوق
ساقهم للوالة كما تساق للنوق
حولهم دعاة الأمر جوفاً صارخين،
كما يصيح البوق
يلزمني شهيد
.....

(1) أدونيس، أغاني مهيار، ص 252.

يا أيها الشعب المكبل بالقيود
و أيها الشعب المكبل في الوعود
و أيها الصحفي والمذيع والأستاذ
يلزموني شهيداً⁽¹⁾

ثم ينتقل في مقطع لاحق ليقارن بين ظلم للبلاد ممثلة بالسلطة وظلم الأعداء
حتى صار يشتهي الموت على يد الأعداء، والشاعر يجاهر بمشاعره تجاه السلطة
السياسية ورموزها دون مواربة أو تلميح، يقول:

فالسجون لدى العدو، لليوم،
أرحم من سجون بلادنا
و الأسر أرحم من تجبر أهلنا
-إذلال ذي القربى أشد مضاضة -
والقتل قتل حيثما أهوى
لكي لا نشتهي عيشاً مع الأعداء
صرنا نشتهي موتاً على أيديهم
و شوارع المدن الصغيرة، في القتال
أعز من دول تخاف كرامة الأبناء تحمي ثغرها الخطب
فيجيبني الطاغوت:
"إننا هنا عرب"⁽²⁾

(1) عدوان، المرجع السابق، 61.

(2) المرجع نفسه، 66-67.

لقد كانت التحولات كبيرة على المستويات كافة، والتغير الذي حدث كان هائلا إلى الحد الذي يصلح معه الاستشهاد بقول سميح القاسم في قصيدته الطويلة "بعد القيامة":

ولا يسع المرء
إلا أن يكابد الدهشة
إزاء الاختلال الرهيب
في الأعراف والمعايير
سقوط المعادلات دفعة واحدة
(1) ناهيك عن ورقة التوت

ومن المحاور التي طالها الخطاب النقدي في القصيدة المعاصرة إضافة للمحور الاجتماعي والسياسي، نقد الذات العربية، فقد وجه كثير من الشعراء سهامهم النقدية إلى الذات العربية ممثلة بالموقف السلبي من التراث، ونقد موقع الأمة في مسيرة الحضارة ومكانتها بين الشعوب الأخرى، إضافة إلى نقد العقلية العربية بكل ما تحمله من قيم وعادات وأعراف وسلوكات، وقد ظهر هذا الخطاب عند كثير من الشعراء الذين حاولوا الاشتهار بالانتماء لقضايا عامة كما نجد عند نزار قباني الذي كان يلح على قضية التخلف العربي والرجعية زاعما تبنيه لدعوى التحرر وإنصاف المرأة.

أما الموقف من التراث والتجديد أو المعاصرة والأصالة فإنها من القضايا المشتهرة التي دار حولها جدل كبير وتعددت فيها الآراء على نحو لا فائدة من تكراره، إلا أننا نشير إلى موقف الشاعر أدونيس من التراث في خطابه الشعري وغير الشعري، إذ إنه ما فتئ يهاجم التراث العربي ويسخر منه ويعمد إلى

(1) للقاسم، جهات الروح، ص 105-106.

تشويهه⁽¹⁾، وممن أجمل الرد على كثير مما جاء به أدونيس إحسان عباس حين قال: "إن عددا من هؤلاء ينتمي إلى أqliات عرقية ودينية ومذهبية، والأقلبات تتميز - عادة - بالقلق والتساؤل وعدم الاستقرار، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعض الثوابت عليها تتخلص من بعض الأوضاع والمواضعات عن طريق محاولة تخطي الحواجز المعوقة تاريخيا وتراثيا، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجيات الجديدة، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص منه ضروريا، أو يتم اختيار "الأسطورة الثانية" لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض " (2).

ومن الشعراء الذين أكثروا من خطاب النقد الشعري في قصائدهم: أمل دنقل، ونزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وأحمد مطر، ومظفر النواب، وخليل حاوي، وممدوح عدوان وغيرهم، لكن هذا الخطاب النقدي بدأ يتكثف في النقد السياسي حتى تحول إلى خطاب ثوري تحريضي.

خطاب الرفض والثورة

اتخذ خطاب الثورة والتحريض في القصيدة الطويلة صورتين أساسيتين في سلسلة التحولات الفكرية التي طرأت على الخطاب الشعري المعاصر تزامنت أولاهما مع مرحلة ظهور القصيدة المعاصرة ومع الصراعات العربية المتعددة، وكان الخطاب الثوري فيها موجه لاستثارة الحماسة، واستنهاض الهمم والدعوة إلى الصمود، وتقديم التضحيات وتحريض الشعوب العربية ضد قوى الظلم والاحتلال

(1) للمزيد: أدونيس، علي أحمد (1971)، الآثار الكلملة، مريثة الأيام للحاضرة، ط 1، بيروت، دار العودة، ص 512.

(2) عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 140.

والاستعمار، ومن نماذج الريادة للخطاب الثوري نقف على قصيدة "سأقتلك"
لصلاح عبد الصبور، يقول:

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك
من قبل أن تغوص في دمي
أغوص في دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا
سنا بك الجود وقعها المهيب ما يزال
يموج في ذاكرة الأيام
ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ
فمنهم للذي بنى حجارة الأهرام
لكي يمجّد الإنسان حين يشمخ الإنسان
ومنهم من بنى منارة الإسلام
لكي يقول الأنام: لا إله إلا الله (1)

وهذا الإصرار من الشاعر على قتل العدو ليس حبا بالقتل بل طلبا للثأر
وانتقاما لأيام المرار والألم التي ذاقها الشاعر وأهل وطنه فنجدده يقسم أنه سينأر،
يقول:

أنقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك

بكل ما سقيت من مرارة الأيام
أغوص في دمك

(1) عبد الصبور، المرجع السابق، 92-93.

أقسمت بالأخ الذي مضى، وخلته بلا ثمن
في عامنا الماضي، ولم يلف حول جسمه كفن
لأنه احترق

على تراب "غزة" البيضاء بالطائرة احترق⁽¹⁾

أما الشاعر سميح القاسم فإن جلّ أعماله الشعرية تحمل روح الثورة والرفض
والتحريض والتمرد، بل لعله أكثر شعراء الأرض المحتلة ثورة وغضباً، وهو
يصرح بهذا في أكثر من قصيدة ومن ذلك قوله في قصيدة "قسيساء على قبة
الصخرة":

القرمطي في
يا فقراء الأرض
صلوا على النبي
هذا زمان الرفض⁽²⁾

هذا زمان الرفض⁽³⁾ والثورة والقتال حتى النهاية، وصراع يعادل معنى
الوجود لا خيار فيه إلا أن تكون القاتل أو المقتول، يقول:
وارفضوا ميتة للذل، صندوق أمواتكم خشب فاسد، إن نعشي
المبطن بالمخمل الأرجواني أحلى وأعلى وأعلى
انهضوا وارفضوا

(1) عبد الصبور، المصدر السابق، ص 94.

(2) القاسم، سميح (1986)، شخص غير مرغوب فيه، عمان، دار الجليل للنشر، ص 98.

(3) إن الرفض الذي تعنيه الدراسة: هو ذلك الرفض المقرون بالروية والفكر، لا ذلك الذي يعني
الرفض لأجل الرفض وللوصول إلى موقف عديمي لا يؤمن بالفعل والتغيير والثورة، ويشجع
على رفض كل ما هو سائد في الثقافة والتقاليد والحياة " انظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية،
بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 192

جثتي فوق أسدافكم نجمة تومض

فانهضوا

و ارفضوا⁽¹⁾

ونتعالى صرخة الشاعر الراض لحياة الذل، المشتاق للقاء الموت، وتتحول
الثورة إلى بركان غضب ينفجر في وجه أعداء الحياة، يقول:

وأقسم بالتين والنفط والصمت واللفظ والخصب والقحط والشهد

والسم والورد والدم والجهل والعلم والأمس واليوم، أقسم أنني

أقاتل

وسوف أظل أقاتل

وسوف أقاتل

وسوف أظل

ليولد حق ويذهب باطل

وسوف وسوف، علا وأسف، ودلر ولف، وجار وعف، ومار وكف

وماذا ؟ وكيف ؟

إنن هكذا

سقوط إلى قمة الموت⁽²⁾

ويمكن القول إن بعض النماذج الشعرية التي ظهرت في هذا الخطاب خلط
شعراؤها بين "خطاب الثورة" و"خطاب الإثارة"، ذلك أن خطاب الثورة لا بد أن
يكون معنيا برؤية عملية منظمة، وتخطيط محكم للأفعال والنتائج وفق منهج محكم،

(1) للقاسم، شخص غير مرغوب فيه، ص 106.

(2) المرجع نفسه، ص 110.

أما "خطاب الإثارة" فتعبير حماسي ولید لحظة ماء، أو رهین حدث یبدا به وینتهی عنده.

أما الصورة الثانیة لخطاب التحریض والثورة الّتی ظهرت فی القصیة الطویلة فإنها تعدّ نتاجا من نتاجات التحول الّتی مر بها الخطاب الشعری المعاصر، ذلک أن الشاعر ونتیجة لمجموعة من الظروف الاجتماعیة والسیاسیة والحضاریة لم یعد قادرا علی الاكتفاء بالخطاب النقدی، وأصبحت تطورات المرحلة تفرض علیه أن یتفاعل مع الوقائع بطریقة فعالة، وهو ما كان من خلال التحول نحو الخطاب الثوری وما فیهِ من تحریض ورفض وتمرد.

وبدأ صوت الشاعر یعلو معلنا رفضه لكثیر من الأحداث السیاسیة ثم تحول الرفض إلى دعوة تحریضیة ووقوف فی وجه السلطة فقد "أفرز الخطاب السیاسی فی فترة السبعینیات وخاصة ما بعد سنة 1973 کثیرا من التجاوزات والسلبیات بما انتهجته السلطة من صدام مع الفکر، وقمع للمثقفین، واستعداد علی الحریات أو تكسیر للأقلام، أو زج بأصحابها فی السجون ممن كانت لهم مواقف متصادمة مع الوقائع السیاسیة وأدوات الحکم" ⁽¹⁾ وتحول الخطاب الشعری نحو الرفض والتمرد كما نجد عند سمیح القاسم الذی ینثر علی الحکام والرؤساء العرب ومؤتمرات القمم العربیة، ویحاول أن ینثر الشعوب ضدهم، یقول:

یا من تصطف خواتم الذهب والماس فوق أظفاركم القنطرة

بفوضى عساكر البادية

أيها الملوك والرؤساء

یا مما لیک سايكس -بيكو

أبتوا فلسطين فی مؤتمرات قممكم

واشربوا الكوكا كولا المصقعة

(1) درباله، فاروق (2005)، الموضوع الشعری: دراسة تحلیلیة فی الرؤیة والتشکیل فی الشعر

للجید، القاهرة، لیتراك للنشر وللتوزیع، ص 317-318.

في ظلال أبراج النفط العالية
فوق ذوابات النخيل الحزين هناك
هناك حيث تنث السعافات المهجورة:
نحن سيوف العرب البائدة
نحن سيوف العرب البائدة⁽¹⁾

ومن أشهر قصائد التحريض والرفض قصيدة "لا تصالح " لأمل دنقل التي
يعلو فيها صوت الشاعر رفضاً للصالح مع الأعداء، يقول:

لا تصالح !
ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقاً عينيك
ثم أثبتت جوهرتين مكانهما
هل ترى ؟
هي أشياء لا تشتري...
لا تصالح على الدم... حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكل الرؤوس سواء ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟
أعياه عينا أخيك ؟⁽²⁾

(1) القاسم، سميح (1992)، أعمال سميح القاسم الكاملة، المبريات، إلهي إلهي لماذا قتلتي، ج4،
دار الجيل-دار الهدى، ص134-135.

(2) دنقل، أمل (1986)، الأعمال الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، القاهرة، مكتبة
مديولي، ص 394.

ومن القصائد الطويلة التي تحمل خطاب الرفض والثورة والتحريض والتمرد
نقف على قصيدة نزار قباني "المسيرة للذاتية لسياف عربي"، وفيها يسخر من السلطة
السياسية المستبدة ويدين أفعالها بأسلوب ساخر ومتهكم، يقول على لسان هذا
السياف في المقطع الثالث من القصيدة:

أيها الناس:

أنا أملككم

مثلما أملك خيلي.. وعبيدي

و أنا أمشي عليكم

مثلما أمشي على سجاد قصري

فاسجدوا لي في قيامي

واسجدوا لي في قعودي

أولم أعثر عليكم ذات يوم

بين أوراق جدودي ؟⁽¹⁾

ثم يتحول إلى كشف سياسات السلطة المستبدة في قمع الحريات، والتضييق
على التعددية الفكرية، والتفرد بالقرار، يقول على لسان السياف:

حاذروا أن تقرأوا أي كتاب

فأنا أقرأ عنكم

حاذروا أن تكتبوا أي خطاب

فأنا أكتب عنكم

حاذروا أن تتشددوا الشعر أمامي

فهو شيطان رجيم

حاذروا أن تدخلوا القبر بلا إنني

(1) قباني، نزار (1988)، تروجنك أينها للحرية، بيروت، منشورات نزار قباني، ص 135.

فهذا إثمه عندي عظيم
و الزموا الصمت إذا كلمتكم
فكلامي هو قرآن كريم⁽¹⁾.

ويحاول البيهقي أن يعطي من قيمة أي عمل يؤمن صاحبه بقيمته حتى وإن
أودى بصاحبه لأن هذه السبيل هي التي تُخلد ذكرى المناضلين والشعراء والعشاق
والثوار، يقول في المقطع السلاس من قصيدة "الرحيل إلى مدن العشق":

في عصر الإرهاب
والعشق - الموت - الثورة - عائشة تبكي
وخزامى - رحلت مولاتي -
رحل البحر إلى الصحراء
يتساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط
ويكسرون

يتعفنون ويذبلون ويهرمون ويهزمون
لكنهم بعد السقوط على الخرائط يتركون
بصماتهم كشهادة للقادمين⁽²⁾

خطاب الفكر التأملي/الفلسفي

وهذا الخطاب يمثل في بعض جوانبه مرحلة مهمة من مراحل تحولات
الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة بعد أن بدأت كثير من ملامحه
تتحول إلى ظواهر حديثة في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة، وهذا الخطاب

(1) المصدر نفسه، ص 136.

(2) البيهقي، المرجع السابق، كتاب البحر، ص 60-61.

يرتبط على نحو وثيق بالذات الشاعرة والرؤية الفكرية التي يحملها الشاعر، وعمق التجربة التي يعبر عنها وأبعادها المختلفة.

ويمكن القول إن الخطاب التأملي بما فيه من صوت فلسفي قد جاء في مرحلة متأخرة من مراحل تكوين الخطاب الشعري في القصيدة المعاصرة، وبعد ارتداد الشاعر إلى نفسه وانفتاحه على ذاته في مكاشفة مؤلمة، وبعد وقفة تأمل ترنو إلى الوقوف على إجابات شافية للتساؤلات والحيرة والاضطراب الذي بدأت نفس الشاعر تتشعب به، وهذه الحالة من الانكفاء على الذات جاءت نتيجة لحالة الإحباط والفشل الذي عاينه الشاعر في الواقع، والصدمة التي عاناها من متوالية الانكسارات والإخفاقات على كافة المستويات، يضاف إلى ذلك التحولات الداخلية الخاصة التي مرَّ الشاعر بها، والتجارب المتباينة التي وقع تحت تأثيرها، وما رافقها من خواء روحي، وتوتر وانقلاب في العلاقات الإنسانية بلغ حدَّ " فساد الواقع الإنساني نفسه، بكل ما يعنيه ذلك من معاني التبدل والتوجس والخطرمة التي تهيم على سلوك الإنسان، في غياب المشاعر الرقيقة، وتحت ضغط المادية النفعية والقلق والسرعة والتوتر واهتزاز القيم وانهيارها " ⁽¹⁾، ولا يظنّ ظان أن ذلك يعني عودة إلى الغنائية التقليدية المفرطة في إعلاء ذات الشاعر أو المحتفية بمشاعره الخاصة، بل إن الشاعر المعاصر -في الأغلب- استمر على ثوابت الحداثة الشعرية المتزنة وظل يلازمه " الإحساس بوجود الآخر،...، ويتخيل متلقيا معينا، حتى وإن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته، أو يشكل تجسيدا استعاريا لقيمة مجردة " ⁽²⁾، وفي أحيان عديدة كان الخطاب التأملي موضوعيا بصوت الشاعر المسكون بهاجس الجماعة.

(1) دربالة، المرجع السابق، ص 44

(2) دربالة، المرجع السابق، ص 45.

ويضاف إلى ما سبق أن العلم الحديث والقيم المادية الناتجة عنه كان لها دورها المؤثر في " ذلك الاهتزاز الذي تعانیه القيم الروحية، وأثرها في شعور الفرد باغترابه الروحي، وذلك لأن العلم الحديث يقوم على الاتصال بالعالم الموضوعي ولا يحاول بناء معرفة قائمة على الاتصال الروحي " (1).

ومن العوامل الأخرى التي أسهمت -ولو بصورة جزئية - في بلورة الخطاب التأملّي تأثر الشاعر المعاصر بالرموز والأساطير التي وظفها في قصائده، والدلالات التي تحملها تلك الرموز والأساطير بدءاً من طقوس الموت والهجاء والسحر والعرافة التي وجد للشاعر جنورها في التراث العربي، وصولاً لانبهار حاد بالأساطير الأجنبية والدلالات التي تحملها كأسطورة تموز رمز التجاوز والانبعاث، وبروميثيوس رمز الثورة والتمرد والتضحية، وسيزيف رمز الإدانة والفشل الدائم والمعاناة الأزلية، والمعتقد النصراني بصلب المسيح وتحوله إلى رمز للتضحية والمعاناة، وغيرها من التقنيات التي تؤسس لنشوء حالة تأملية ذات طابع فلسفي.

ولذلك جاء الخطاب التأملّي بصوته الفلسفي مرتبطاً بمجموعة من الظواهر التي أرقّت الشراء وأثقلت أفكارهم أبرزها: هاجس الموت وفلسفة الوجود، ونفمة الحزن والمعاناة، والإغراق في الذكريات واسترجاع الطفولة، والشعور بالاغتراب، ويعدّ هذا التحول في الخطاب الشعري العربي المعاصر من أبرز التحولات التي أسهمت في بلورة الاتجاهات الشعرية لمرحلة ما بعد الحداثة، ونقف في ما يأتي على بعض النماذج الشعرية للقصائد الطويلة ذات الخطاب التأملّي بمظاهره الفلسفية المتعددة.

كان سؤال الحياة والموت وفكرة البحث من أكثر الظواهر التأملية التي وقف الشاعر المعاصر عندها - دون أن نغفل أثر الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر

(1) دعبس، سعد (1992)، تسليار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص 126.

وسواء - وتعددت مواقف الشعراء من الموت، فمنهم الهارب منه، ومنهم الخائف، ومنهم من كان يطلبه ويتمناه، ورافق ذلك كله أحاديث الخلود والبعث ومعنى الحياة، ومن القصائد الطويلة ذات الخطاب التأملية "جدارية محمود درويش" التي وقف فيها أمام الموت متأملاً في تجربته الخاصة ⁽¹⁾، ويلح فيها على رغبته في الحياة من خلال تكرار اللازمة "أريد أن أحيأ" و"يا موت انتظر" ⁽²⁾، ولأن الشاعر سيصير ما يريد، يقول:

سأصير يوماً ما أريد
سأصير يوماً طائراً، وأسألُ من عمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من
الرماد، أنا حوار الحالمين، عزفتُ
عن جسدي وعن نفسي لأكمل
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني
وغاب، أنا الغياب، أنا السماوي
الطريد ⁽³⁾

وبهذا التقدير الذي يمثل عفوانا وإصراراً على الحياة، واعتداداً بالذات الحرة يعود الشاعر عبر تقنيات الارتداد ليعاين التجربة، ويكشف عن حقيقة العواطف

⁽¹⁾ كتب محمود درويش الجدارية بعد اعتقال خطير أصابه اضطره إلى إجراء عملية جراحية حرجة انتهت بالنجاح لكنها جعلت الشاعر يشعر أكثر بقترب الموت، ف سجل في هذه الجدارية عام 1999 تجربة إنسانية مع الموت.

⁽²⁾ درويش، الجدارية، مصدر سابق ص 49 وما بعدها.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 12-13.

والمشاعر التي كانت تستحوذ عليه، فيصف اللحظة التي سقط فيها بين الحياة والموت، يقول:

الوقت صفر، لم أفكر بالولادة
حين طار الموت بي نحو السديم،
فلم أكن حيا ولا ميتا،
ولا أكن هناك ولا وجود⁽¹⁾.

ثم يتحول الشاعر إلى تجسيد الموت ويجعل منه ندا له، معلنا أنه لا يشعر برغبة في الموت كما أنه لا يخشى كثيرا على هذه الحياة لكن المسألة مرتبطة بالفعل والإرادة وتبصر حقيقة معنى الموت والحياة، يقول:

أيها الموت انتظرنى خارج الأرض،
انتظرنى في بلادك، ريثما أنهى
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظرنى ريثما أنهى
قراءة طرفة بن العبد. يُغرِنِي
الوجوديون باستنزاف كل هنيئة
حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة.../
فيا موت ! انتظرنى ريثما أنهى
تدابير الجنازة في الربيع الهش،
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه.⁽²⁾

(1) درويش، الجدارية، مصدر سابق، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

وللحظة تنتهي عند الشاعر الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، ويدرك ان الوجود في أي منهما أمر حتمي، لكنه يرغب في أن ينتقل من الحياة إلى الموت وهو بكل قواه وعافيته، لا يريد من الموت أن ينتهز ضعفه لينتقل به إلى عالمه، يقول:

.. ويا موت انتظر، يا موت'
حتى أستعيد صفاء ذهني في الربيع
وصحتي، لتكون صبادا شريفا لا
يصيد الطيبي قرب النبع، فلنكن العلاقة
بيننا وديةً وصريحة: لك أنت
ما لك من حياتي حين أملوها
ولي منك للتأمل في الكواكب:
لم يمّت أحد تماما. (1)

ومع أن الخطاب التأملي في الجدارية معاناة خاصة لتجربة فردية مع الموت إلا أن القيم الفلسفية العظمى لجذلية الحياة والموت التي تنتظم الخطاب تحمل طابعا موضوعيا، وتصلح في كثير من مواضعها أن تكون شاهدا على تجربة إنسانية عامة وموقف شامل لعلاقة الإنسان بالموت وموقفه من حتميته.

ومن صور الخطاب التأملي الفلسفي التي ظهرت في القصيدة الطويلة المعاصرة خطاب الحزن والشكوى والألم، فقد " استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتبه الشعراء المعاصرون من قصائد " (2) ونغمة الحزن التي لفتت القصائد المعاصرة كانت تعبر عن معاناة وأحزان إنسانية عامة متعددة المحاور إذ

(1) درويش، الجدارية، مصدر سابق، ص 51-52.

(2) إسماعيل، للمرجع السابق، ص 302.

إن هذه الأحران قد ارتبطت عند كثير من الشعراء "بالآلم، والوحشة، وكذلك القلق، والضياع، والعجز، والحرمان، وموت الحب، وفقدان الثقة، وانكسار الأحلام الجميلة"⁽¹⁾، ومن نماذج القصائد الطويلة التي علا صوت الحزن فيها فوق كل صوت نقف على نموذج لعلي الجندي في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة"، فالقصيدة التي توزعت في تسعة وعشرين نشيدا لم يخل مقطع من مقاطعها من نغمة الحزن أو المعاناة، يقول في المقطع التاسع عشر:

... أحس هذه الليلة أني حزين

وأن حزني طفلة مريرة العيون

أحس في قرارتي تساقط الثلوج مرهفا هتون

وصوت ناقوس عتيق موجع الرنين؟

أحس يا جنيتي الخضراء أنني مقيد إلى رحي ليلة الأثنين

يا متعب الجناح يا مروض الجبين

يا خائن العينين، يا موزعا في إثر كل شهقة سوداء

يا مبحرا خلف نسائم للربيع في سفينة يهجرها الرجاء

أقلع عن الإبحار والرجاء والجنون⁽²⁾

إلا أن بعض مقاطع القصيدة تشكل مفرداتها معجما غنيا بالمصطلحات ولتراكيب للدالة على أجواء الحزن والآلم، وصنوف المعاناة والمحن، وبواعث الشقاء، كما في المقطع الذي يقول فيه:

... وهكذا فإن آخر للطريق دائما مجرة من الظلام والصقيع والندم

وأن كل غرمة نغرسها في تربة الأكم

يموت قبل أن تتفتح للزهور في غصونها...

(1) دريالة، للمرجع السابق، ص 44-45.

(2) الجندي، المصدر السابق، ص 202.

تولد ميتة،
وهكذا يا دمية محنطة
يا هرة تأكل من جنينها
يقتلنا الحنق
نموت في دروب همنا الملولة
نجنّ في غصون روحنا المعذبة
تهترئ للمراوح الصيفية الحمراء في بيميننا المضطربة
وتتمسك الرياح من عيوننا دموعها المذوبة
وهكذا ننير في طريق شوقنا زوابع القلق
ونهدر الحنان دون رغبة على شفاء وجدنا للترق⁽¹⁾

ولم يقف الخطاب التأملّي /الفلسفي للقصيدة الطويلة المعاصرة عند حدود ظاهرة الموت أو الحزن، بل إن الشاعر المعاصر أعلن أنه وصل إلى حالة من الشعور المربس بالوحدة والاعتراب الروحي لعدم التكيف الاجتماعي والنفسي، " ودلالته الواضحة هي النفور من تعقد الحياة والرغبة في البساطة " ⁽²⁾ وهذا ما دفعه للبحث عن بديل يؤنس وحشته في اغترابه فارتد إلى الماضي البسيط بذكرياته السعيدة، ولحظاته الصافية وما فيه من معاني للصدق والبراءة، وقد تنبه للنقاد والشعراء أنفسهم إلى أن " العودة إلى زمن الطفولة والهيام بأيامها واجترار ذكرياتها مع أحلام اليقظة هو نوع من الفرار من الواقع الأليم " ⁽³⁾.

(1) الجندي، المصدر السابق، ص 196.

(2) حسن فهمي، مامر (1970)، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، جامعة الدول

العربية، قسم للبحث والدراسات الأدبية، ص 110.

(3) المرجع نفسه، 118.

ولم يقتصر خطاب الغربة في القصيدة المعاصرة على الغربة النفسية أو المكانية الذاتية، بل إننا نجد من الشعراء وعلى الأخص شعراء الأرض المحتلة - من شغله الاغتراب الجماعي أو غربة شعب ممزوج بعذاب لا نهاية له، وحنين لا يهدأ، ليس نفيا ولا هجرة إنه مأساة أمة كاملة، ولذا فجراح الغرباء تشكل نزفا لا يجف وتساؤلهم عن مأساتهم يحمل سمات من الحيرة يفجرونها في وجه الإنسانية كلها⁽¹⁾، ومن النماذج الشعرية التي حملت خطاب الغربة بما فيه من عذابات قصيدة سميح القاسم " تغريبة " وهي من للشاعر إلى محمود درويش، والنص على الرغم من الخصوصية التي يحملها الخطاب فيه إلا أنها تعبير صادق عن مشاعر كل الغرباء من أبناء الأمة للمضطهدين والمبغدين، يقول:

يؤرخنا الحب والموت
في دفتر الأرض
تغريبة للمهاجر
وتغريبة للوطن
ونفضي بأسرارنا للقباب
وننقش أحزاننا في القناطر
ونطلق من جرحنا عندليباً
يزلزل صمت الزمن ونعجن
بالدمع خبز المجازر
أتذكر ضرعا شهيا
رضعناه دون شهية؟
وزيتونة غادرتنا
كسائحة أجنبية؟

(1) للمرجع نفسه، ص 86.

وعاشقة

ما رحمنا هواها

وظلت وفيه ؟ ⁽¹⁾

لكن اغتراب الشاعر العربي المعاصر لم يكن اغترابا "إنسانيا على مستوى رفض الحضارة، بل هو على الأغلب اغتراب فردي أو جزئي أو مؤقت، يظهر حيناً ليختفي حيناً آخر، ويتشكل أشكالا مختلفة تبعا للظروف العارضة التي تجده، إنه ليس اغترابا مبدئيا ينطلق فيه الشاعر من نظرة عامة إلى الحياة، مبنية على عقيدة راسخة توجه هذه النظرة، بل مجرد اغتراب رومانسي يستعذب فيه الشاعر النفي والغربة بتأثير حدث خارجي مؤقت أو أزمة نفسية متأصلة فيه " ⁽²⁾، باستثناء التعبير عن الاغتراب الجماعي فإن له خصوصية تميزه عن الاغتراب الفردي.

وعلى الرغم من أن الحزن والألم والغربة ومقارعة الموت وما شاكلها من معان كانت أبرز المحاور التي قام عليها الخطاب التأملي في القصيدة الطويلة المعاصرة إلا أننا نجد لدى بعض الشعراء تأملات فردية حاملة يحاول الشاعر فيها أن يقتنص لحظة للفرح، وصورة للسعادة وإن كان إطار الصورة قيداً دامياً من المعاناة والأحزان، ويحاول أن يهرب من واقع مرير ليعيش في نشوة القصيدة، ومن نماذج هذا للخطاب ما نقف عليه في قصيدة محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" من ديوانه الأخير، فالشاعر في هذه القصيدة يهيم في أجواء سرمدية من السعادة والحبور، فيعلو صوت الفرح على صوت الحزن، وتخفق راية الرغبة في الحياة بعد انتصارها على الموت، وهو مسكون أولاً وآخرها بنبع الحب الدافق المتمثل في وجود امرأة تجعل لكل شيء معنى، يقول:

(1) القاسم، جهلت الروح، ص 132-133.

(2) الساعي، المصدر السابق، ص 456.

عصافير زرقاء، حمراء، صفراء، ترنشف
 الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على
 كتفيك، وهذا النهار شفيف خفيف
 بهي، شهى، رضى بزواره، أنثوي
 بريء جريء كزيئون عينيك. لا شيء
 يبتعد اليوم ما دام هذا النهار
 يرحب بي، ههنا يولد الحب
 و الرغبة التوأم، ونولد.. ماذا
 أريد من الأمس؟ ماذا أريد من
 الغد؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع
 زيارة نفسي ذهاباً وإياباً، كأني
 كأني. وما دام لي حاضر أستطيع
 صناعة أمسي كما أشتقي، لا كما
 كان. إني كأني. وما دام لي حاضر
 أستطيع اشتقاق غدي من
 سماء تحن إلى الأرض (1)

وتنوه لحظة الفرح في داخل الشاعر حين يشعر أنه قد قبض على تلك
 اللحظة فيلج على رغبته في الاحتفاظ بها، ويردد أنه "لا يريد لهذه القصيدة أن
 تنتهي" بل لا يريد لهذه اللحقات الجميلة من السعادة أن تنتهي، يقول:
 ليس المكان هو الفخ
 ما دمت تبسمين ولا تأبهين

(1) درويش، محمود (2009)، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ط1، رياض الريس للكتب والنشر،

بطول الطريق.. خذيني كما تشتهين
يدا بيد، أو صدى للصدى أو صدى
لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أبدا
لا أريد لها هدفا واضحا
لا أريد لها أن تكون خريطة منفى
ولا بلدا

.....

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي
لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي
دون أن نتأكد من صحة الأبدية
في وسعنا أن نحب،
وفي وسعنا أن نتخيل أننا نحب
لكي نرجئ الانتحار، إذا كان لا بد منه،
إلى موعد آخر..
لن نموت هنا الآن، في مثل
هذا النهار، فامتلئي
ببقين الظهيرة، وامتلئي
بنور البصيرة⁽¹⁾

إن هذه القصيدة تصور ملحمة السعادة والأمل، وخفقات قلب الشاعر
المتسارعة، إنها وصفة جديدة من وصفات محمود درويش التي لا يقدمها إلا في
حالة خاصة، إنها نظرة للكون والحياة بمنظار جديد، والحجر الأخير الذي يبنيه في
صرحه الخالد فيختمه بخطاب يتجاوز الذات المحلقة في سماء الحب ليقول لنا:

(1) درويش، المصدر السابق، ص 74-76.

فلنتدرب على حب أشياء ليست
لنا، ولنا...⁽¹⁾

ولكن نهاية هذا الخطاب تصور أن الشاعر لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي،
ولا لذلك اليوم الخريفي أن ينتهي، وانتهى الشاعر ولم تنته جماليات القصيدة.

هذه هي أبرز المحاور التي انتظمها الخطاب الشعري المعاصر، ولعل
الحدود الفاصلة بينها تكون في بعض المواضع متداخلة، وهو أمر نقر به فكل
تجربة شعرية خصوصيتها وخطابها أو خطاباتها المتعددة، لكنها كانت محاولة
تنظيمية للكشف عن أبرز تلك الهولجس التي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر
وعقله وفكره.

⁽¹⁾ درويش، المصدر السابق، ص 82.

الخاتمة

يقف بنا الكتاب على مجموعة من الحقائق والنتائج والتوصيات تتمثل في كشفها أن مصطلح (القصيدة الطويلة) من المصطلحات التي لفّ دلالتها شيء من الغموض الذي احتاج إلى بعض التوضيح لبيان حقيقته وتجليته، وتأتت الإشكالية الكبرى لدلالة هذا المصطلح عبر الموقف النقدي لثنائية التشكيل والرؤية، ذلك أن لفظة (القصيدة) ترتبط ارتباطاً أولياً بالرؤية أوثق من لفظة (الطويلة) التي تفتح أفقا أرحب باتجاه التشكيل، فيتطلب الأمر التوفيق بين اللفظتين للوصول إلى دلالة جامعة مانعة للمصطلح تراعي الرؤية والتشكيل.

وكثير من المعالجات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية -الغربية أو العربية - لم تحفل غالبا بالأسس أو المسوغات التي قام عليها استدعاء النماذج الشعرية التي تم الاستشهاد بها عند الوقوف على القصيدة الطويلة، وهذا مزلق خطير أدى بدوره إلى الإسهام في زيادة الإشكالية، كما أن بعض نقادنا العرب الرواد - كثير منهم يعدون من كبار النقاد - تابعوا النقاد الغربيين - في كثير من الأحيان دون مناقشة - في جلّ ما صدروا عنه في تطويراتهم النقدية التي دارت حول القصيدة الطويلة، وهذا انسحب في كثير من جوانبه على الجيل التالي من النقاد الذين جاءوا بعد النقاد العرب الرواد إلا في مواقف محدودة وأنظار جزئية.

وارتبط بإشكالات القصيدة للطويلة محاور عدة من أبرزها: ثنائية الغنائية والدرامية، وثنائية العاطفة والفكرة، وبقيت هذه المحاور تشكل الفلك الأبرز الذي تدور حوله جل الدراسات التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة، حتى كادت القصيدة الطويلة تعادل القصيدة الدرامية كما صرح أو ألمح بعض النقاد العرب، وهو ما نفينا، ووجدنا أن في الأمر سعة لمحاولة تقسيم القصيدة الطويلة من حيث التشكيل والبنيوية تسهم في لمّ كثير من التساؤلات التي قد يثيرها الطول بوصفه مظهرا خارجيا غير ثابت أو محدد، والبنيوية التي قد تعبر عن رؤية نامية وأخرى سطحية.

وقد اتاح تشكيل القصيدة المعاصرة للشاعر ان يخيّر الطول والحدود التي تكفي للتعبير عن تجربته الشعرية، فظهرت تشكيلات شعرية ذات طول محدود يمثل الحد الأدنى من الطول، إضافة إلى تشكيلات شعرية طويلة لا مراة في طولها، وأخرى امتدت لتشكّل ديواناً مستقلاً أو عملاً قائماً بذاته، وهذه التشكيلات الخارجية لا تتفكّ تتحد بالبنية التي تكون القصيدة الطويلة وهي إما أن تكون بنية مسطحة تبصر عن تجربة غير متكاملة دون أن يكون للطول فيها ذلك التأثير الظاهر، أو أن تكون ذات بنية نامية بصرف النظر عن حدود الطول فيها.

وكان وراء ظهور القصيدة الطويلة مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية التي أسهمت في أن تطول القصيدة، وجدت الدراسة أبرزها يكمن في العوامل الفنية، والعوامل السياسية، والعوامل الاجتماعية والعوامل الفكرية.

أما فيما يتعلق بأنماط البناء فقد تبين للدراسة أن كثيراً من النماذج الشعرية - وبالتالي للشعراء- قد اعتمد على أنماط للبناء التركيبية التي قد يغلب الطابع الغنائي أو السردى أو الدرامي عليها إلى الحد الذي يمكن معه القول: إنه عزّ علينا أن نقف على نموذج شعري لم يزلج أو يجمع بين أنماط البناء التي بينتها الدراسة، وظهر لدى عدد من الشعراء وعي كبير بالأدوات المتاحة وتقنيات التوظيف الفني التي يمكنهم الاستفادة منها وإن كانت التقنيات التي يتطلبها الطول محدودة إلى حد يصبح معه الربط بين طول القصيدة والتقنية الموظفة أمراً نسبياً يحتاج إلى توضيح.

إن أبرز المحاور التي انتظمها الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة -على تعدد مكوناته واختلافها - هي محاور فكرية في المقام الأول بفعل ارتباطها بالبناء الشعري، ولعل الحدود الفاصلة بينها تكون في بعض المواضع متداخلة، وهو أمر نقرّ به لأن كل تجربة شعرية تحمل خصوصيتها وخطابها أو خطاباتها المتعددة التي تميزها عن غيرها، لكنها كانت محاولة للكشف عن أبرز تلك الهواجس التي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر وعقله وفكره، بل إن التسلسل الطبيعي لتحولات الخطاب يفترض وجود مثل هذا التداخل بين الخطابات

الشعرية المعاصرة إذ لا يمكن أن نتصور أن ينتقل الشاعر بين عشية وضحاها من مستوى فكري إلى آخر دون مؤثرات أو تغييرات فاعلة في الرؤية والتشكيل والتجربة كلها.

لم يكن الخطاب الشعري للفكري المعاصر في القصيدة الطويلة - وغير الطويلة- منفصلا عن المؤثرات العامة التي طغت على الواقع العربي العام بكل ما فيه من مسرات وآلام، ولم نجد انفصالا تاما بين هذا الخطاب والواقع المعيش حتى على المستوى الذاتي للتجربة الشعرية، ولعل التحولات التي مرت بها الأمة العربية تكاد توازي - في كثير من جوانبها- تلك التحولات العامة التي ظهرت في الخطاب الشعري المعاصر.

وتبين لنا أن الخطاب الشعري للفكري المعاصر بدأ بسيطا مباشرا في وعظيته وتوجيهه واسترجاعه للموروث ثم ازداد عمقا ووعيا على محوري الرؤية والتشكيل عندما تحول إلى النقد بصورة متعددة، وازداد حساسية في بعده النقدي السياسي، إلى أن بلغ ذروة التوتر والتركيب عندما تحول إلى خطاب ثوري يحاول التحريض ويجنح إلى التمرد والرفض والثورة.

انتهى التحول في الخطاب الشعري بما يشبه الانتكاس - بصورة نسبية - متأثرا بالتغيرات الجوهرية التي طرأت على بيئته، وأصابه تراجع حاد تمثل في حالة غير مبررة من الصمت والذهول والانغلاق على الذات، والتحول نحو خطاب التأمل والفلسفة، والبحث عن كل المسبل التي تعين على الهروب من الحقيقة والواقع، وتؤجل المكاشفة.

لقد تنبه بعض النقاد والأدباء والشعراء إلى التراجع الذي أصاب منظومة الشعر العربي المعاصر - بصورة عامة- بوصفه جنسا أدبيا ضمن مجموعة أخرى من الفنون الأدبية كالرواية -التي بلغت مكانة مرموقة - والقصيدة القصيرة، والمسرحية، و"قصيدة النثر"، إضافة إلى الفنون التشكيلية، والموسيقية، والفن السابع وغيرها، وقد نصيب إن قلنا إن التراجع الذي أصاب الأمة وحالة التوتر والقلق،

وغموض الرؤية، وعدم القدرة على استشراف المستقبل في اللحظة الراهنة هو التراجع والواقع ذاته الذي تعيشه القصيدة المعاصرة في اللحظة الراهنة.

إن هذا التحول الأخير للقصيدة الطويلة المعاصرة يفتح الأفق أمام سؤال مشروع عن الواقع الذي وصلت إليه القصيدة المعاصرة وعن التحول القادم لها ؟ ما الذي سيطرأ على القصيدة المعاصرة بعد عادت ذاتية، شبه مغيبة عن واقعها في كثير من الأحيان، وبعد أن طرقت كل الأبواب، وانفتحت على كل الأجناس الأدبية، ومارس الشاعر فيها أنواع التجريب والتغريب كلها ؟

ونقدر أنه يمكن تجاوز الإشكالات التي يمكن أن تنتج عن التشكيل الذي تلجأ القصيدة المعاصرة إليه، مدفوعين إلى ذلك من تعدد التقنيات والأنماط، واختلاف القدرة الفنية على توظيف التقنيات المعاصرة من شاعر إلى آخر، لكن الجانب الأبرز الذي يتصل بتحويلات الخطاب الشعري الفكري في القصيدة الطويلة المعاصرة يرتبط بالرؤية التي يحملها النص، وهو ما يتصل بمؤثرات سياقية تجعلنا نرى أنه - الخطاب الشعري الفكري المعاصر - أصبح يحتاج إلى تجديد وبعث من جديد يمكن أن يتحقق - في تقديرنا- بتحول في الخطاب الفكري التأملّي الفلسفي الراهن من خلال تجاوز التأملات الفردية أو الموضوعية المنشطية، أو التحول بها إلى تأملات فلسفية فكرية معاصرة ذات طابع موضوعي خاص، تمهيدا إلى التحول نحو الخطاب الجديد الذي نحتاجه، وهو ما يمكن أن يكون (خطاب بعث وتجديد)، ونترك مكوناته وأدواته وإستراتيجياته لتقدير الشاعر المعاصر الذي نؤمن بقدرته على البعث والتجديد في الفكر العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين الجزري (ت637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط1، ج2 تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1939.
- إبراهيم، عبدالله (1992)، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله والغانمي، سعيد وعلي، عواد (1996)، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- أبو سنة، محمد (1985)، الأعمال الشعرية، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- إخلاصي، وليد (1973)، قصيدتان: مشروع دراما، مجلة المعرفة، (ع 137)، تموز، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- إدلبي، عمر، السرد في الشعر: ردة سوزان البضاء نموذجاً، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 1092، 2008/2/23.
- أدونيس، علي أحمد (1971)، الآثار الكاملة، مريثة الأيام الحاضرة، ط1، بيروت: دار العودة.
- أدونيس، (1996)، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، سوريا: منشورات دار المدى.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1971)، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط2 بيروت: دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1988)، المسرح والمرآيا، بيروت: منشورات دار الآداب.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1979)، مقدمة الشعر العربي، ط1، بيروت: دار العودة.

- ارسطو طاليس (ت 322 ق.م)، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 1999.
- أسلن، مارتن (1978)، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.
- إسماعيل، عز الدين (1972)، الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن، جامعة الدول العربية: معهد للبحوث والدراسات العربية.
- إسماعيل، عز الدين (1978)، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي.
- أطميش، محسن (1977)، دير الملك: دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- أنجينو، مارك. (1987)، في أصول الخطاب للنقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المدني:، دار الشؤون الثقافية العامة، (أفاق عربية)، بغداد.
- أوكان، عمر (2001)، اللغة والخطاب، بيروت: دار أفريقيا الشرق.
- البرادعسي، خالد محي الدين (1998)، أوراق من هذا العصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- البرادعسي، خالد محي الدين (1985)، حكاية الأميرة جنان، ط1، دمشق: دار طلاس.
- براون، ج (1997)، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد الزليطي ومنير التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود.
- البريكي، فاطمة (2003)، نظرية التناص في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية.
- بغداددي، شوقي، (1999)، تحولات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، (ع3)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- بكار، يوسف (1983)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، بيروت: دار الأنتلس للطباعة والنشر.
- بنيس، محمد (1991)، الشعر العربي الحديث- بنياته وإيدالاتها: مسألة الحداثة، ج4، الدار البيضاء: دار توبقال.
- بورانييلي، فنسنت(- 196)، إيجار آلان بو: القصصي والشاعر، ترجمة: عبد الحميد حمدي، مراجعة: أحمد خاكي، القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية.
- البياتي، عبد الوهاب (1995)، الأعمال الشعرية، ج2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- البياتي، عبد الوهاب (1972)، تجربتي الشعرية، بيروت: دار العودة.
- بيضون، عباس (1995)، التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، مجلة مشارف، (ع3)، القدس.
- تودوروف، تزفيتان (1996)، ميخائيل باختين: المبدأ الحوار، ط2 ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ثامر، فاضل (1987)، مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (255هـ)، الحيوان، ط1، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، 1938.
- جانيقي، لوي دي (1981)، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر.
- الجرجاني، عبد القاهر (471هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984.
- جعفر، حسب الشيخ (1985)، الأعمال الشعرية الكاملة، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

- الجمحي، ابن سلام.(ت231هـ)، طبقات فحول الشعراء، ج1، قراه وشرحه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، 1974.
- الجندي، علي (1998)، الأعمال الكاملة، ط1، ج1، بيروت: دار عطية للنشر.
- جيرو، بيير(2007)، علم الإشارة السيمولوجيا، ط3، ترجمة:منذر عياشي، حلب:مركز الاتحاد للحضاري.
- جينيت، جيرار وآخرون(1989)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبثير، ترجمة:ناجي مصطفى، الدار البيضاء:منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
- الحاوي، إبراهيم (1984)، حركة النقد للحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- حاوي، خليل (1993)، ديوان خليل حاوي، بيروت: دار العودة.
- حجازي، رقية (1994)، القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- حداد، علي (1986)، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، بغداد:دار الشؤون الثقافية.
- الحربي، فائزة (2010). السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشورات النادي الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية.
- حسن فهمي، ماهر(1970)، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، جامعة الدول العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية.
- حمودة، عبد العزيز (1982)، البناء الدرامي، القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية.
- الحموي، ياقوت (ت626هـ)، معجم الأئباء، تحقيق: إحسان عباس، ط1، ج6، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1993.
- حميد، رضا (1996)، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج15، (ع2)، القاهرة.

- حوم، علي (2000)، *اوقات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام.*
- الحيدري، بلند (1980)، *ديوان بلند الحيدري، بيروت: دار العودة.*
- خضور، فايز (1985)، *الأعمال الشعرية، اعترافات الحسين بن علي، حلب: دار طلاس.*
- خطابي، محمد (2006)، *لسانيات النص: مندخل إلى انسجام الخطاب، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.*
- الخياط، جلال (1975) *الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.*
- خير بك، كمال (1982) *حركة الحداثة في الشعر العربي والمعاصر، ط2، بيروت: المشرق للطباعة والنشر.*
- داغر، شربل (1988)، *الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، الدار البيضاء: دار توبقال.*
- داود، أنس (1975)، *الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة: مكتبة عين شمس.*
- درباله، فاروق (2005)، *الموضوع الشعري: دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد، القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع.*
- درويش، محمود (2000)، *الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط2، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.*
- درويش، محمود (2000)، *جدارية محمود درويش، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.*
- درويش، محمود (1987)، *حوار، مجلة كل العرب، (ع 23)، القدس.*
- درويش، محمود (2009)، *لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي: لاعب النرد، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.*

- دعبس، سعد(1992)، تسيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- دنقل، أمل (1986)، الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- ديان، ماكذونيل(2001)، مقدمة في نظريات الخطاب، ط 1، ترجمة: عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- الدينوري، ابن قتبية (ت276هـ). الشعر والشعراء، ط1، تحقيق: عمر الطباع، بيروت: شركة الأرقم بن أبي الأرقم 1997.
- رحاحلة، أحمد (2008)، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
- رحاحلة، أحمد (2009)، حل المنظوم ونظم المتنور: بين البلاغة والتناص، مجلة لركسات، (ملحق النجاد 36)، عدد (1)، الجامعة الأردنية، عمان -الأردن.
- رشدي، رشاد (1966)، البناء الدرامي-1، مجلة للمصرح، (ع25)، القاهرة، وزارة الثقافة العامة.
- رشدي، رشاد (1966)، البناء الدرامي-2، مجلة المصرح، (ع26)، القاهرة: وزارة الثقافة العامة.
- الرماني، علي بن عيسى(ت386هـ)، اللكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام، دار المعارف: القاهرة، (د.ت).
- الرواشدة، سامح (1995)، القاع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، إريد: مطبعة كنعان.
- روسلو، جان(1978)، ادغار آلان بو، ترجمة: كميل قيصر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ريد، هريوت (1997)، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.

- زايد، علي عشري (1978)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس: منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع.
- زايد، علي عشري (1978)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط1، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- الزبيدي، مرشد (1994)، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والحديث، بغداد: دار الشؤون الثقافية
- الزمر، أحمد قاسم (1996)، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر.
- الساعي، أحمد بسام (2006)، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دمشق: دار الفكر.
- سرايعة، ياسين (2009)، إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة العلوم الإنسانية، (ع 42)، السنة السابعة، جامعة الجزائر.
- السعدني، مصطفى (1987)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- سعيد، حميد (1984)، الديوان، ط1، بغداد: مطبعة الأديب البغدادية.
- سعيد، خالدة (1979)، حركية الإبداع: دراسات في الشعر الحديث، بيروت: دار العودة.
- سليمان، نبيل (1992)، فنية السرد والنقد، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر.
- السياب، بدر شاكر (2008)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط4، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
- سومفيل، ليون (1996). التناصية، ترجمة وائل البركلت، علامات، ج 21، م6، ص 233 -258.

- الشرع، علي (1987). بنسبة القصيدة القصيرة في شعر الدونيس، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- شكري، غالي (1991)، شعرنا الحديث إلى أين ؟، ط 3، بيروت: دار الشروق.
- شمس الدين، محمد علي (1981)، الشوكة البنفسجية، ط1، بيروت: دار العودة.
- شوشان، علي آيت (2000)، السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة.
- شولز، روبرت (1994). السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الصكر، حاتم (1989)، ما لا تؤديه للصفة، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
- الصكر، حاتم (1995)، مرايا نرسيس، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ابن طباطبا، العلوي (ت 345 هـ)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- طرفة بن العبد، الديوان، شرح: الأعم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي السقال، دمشق: مجمع اللغة العربية، 1980.
- طيفور، ابن أبي طاهر (ت 280 هـ)، المنثور والمنظوم: القصائد المفردات التي لا مثل لها، تحقيق: محسن غياض، ط1، بيروت - باريس: منشورات عويدات.
- العاني، شجاع، السرد في القصيدة الغنائية، مجلة أعلام، بغداد، (ع 4+5)، أيار 1994.
- عباس، إحسان (1978)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة.
- عباس، إحسان (1987)، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط4، بيروت: دار الثقافة.

- عباس، إحسان (1983)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، بيروت: دار الثقافة.
- عبد الصبور، صلاح (1972). ديوان صلاح عبد الصبور بيروت: دار العودة.
- عبد الصبور، صلاح (1969)، حياتي في الشعر، دار العودة: بيروت.
- عبد الفتاح، كاميليا (2007). القصيدة العربية المعاصرة، الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية.
- عبيد، محمد صابر، التشكيل مصطلحا أدبيا، الأسبوع الأدبي، العدد 1124، 25/10/2008، دمشق: اتحاد للكتاب العرب.
- عبيد، محمد صابر (2008)، السيرة الذاتية الشعرية، ط2، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- عبيد، محمد صابر (2001)، القصيدة العربية الحديثة: بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عدوان، ممدوح (1992)، أبداً إلى المنافي، ط1، قبرص -ليماسول: دار الملتقى للنشر.
- العزب، محمد أحمد (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة، فوق سلاسل أكتبني، ط1، القاهرة.
- العسكري، أبو هلال. (ت بعد 395هـ)، الصناعتين: الكتابة والشعر، ط1، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العلمية وعيسى البابي الحلبي، 1952.
- العلاق، علي جعفر (1981)، مملكة الفجر، بغداد: دار الرشيد للنشر والتوزيع.
- علي، ناصر (2001)، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عمران، محمد (2000)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.

- العوفي، نجيب (1983)، *جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر*، الدار البيضاء: دار النشر المغربية.
- عياشي، منذر (1990)، *مقالات في الأسلوبية*، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فضل، صلاح (1997)، *مناهج النقد المعاصر*، ط1، القاهرة: دار الآفاق العربية.
- فضل، صلاح (1987)، *نظرية البنائية في النقد العربي*، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- فهمي أحمد، فوزي (1967)، *المفهوم التراجمي والدراما الحديثة*، القاهرة: للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب العلوم الاجتماعية.
- الفيتوري، محمد (1981)، *ديوان الفيتوري*، ج1، ط4، بيروت: منشورات الفيتوري.
- القاسم، سميح (1992)، *أعمال سميح القاسم الكاملة*، ط1، ج4، دار الجبل ودار الهدى.
- القاسم، سميح (1984)، *جهات الروح*، ط1، للأنثوية - سورية: دار الحوار.
- القاسم، سميح (1986)، *شخص غير مرغوب فيه*، عمان، دار الجليل للنشر.
- القاسم، سميح (2005)، *ملك أتلانتس*، ط1، الدار العربية للعلوم.
- قباني، نزار (1988)، *تزوجتك أيتها الحرية*، بيروت: منشورات نزار قباني.
- القرطاجني، حازم (1984)، *منهاج البلقاء ومسراج الألباء*، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966.
- القصيري، فيصل (2006)، *بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة*، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر.
- القيرواني، ابن رثيق (ت 463هـ)، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط1، القاهرة: مطبعة حجازي.

- الكبيسي، عمران، النزعة الدرامية في المومس العمياء، مجلة آداب المستنصرية، (ع6)، 1982، الجامعة المستنصرية: مطبعة الأديب البغدادية.
- الكركي، خالد (1989)، توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت: دار الجيل، عمان: مكتبة الرائد.
- الكركي، خالد (2007)، رجع الصهيل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كروتشه، بنديتو (1902)، علم الجمال، ترجمة: عزيز الحكيم، (دم): المكتبة الهاشمية، 1963.
- كريستيفا، جوليا (1991)، علم النص، ترجمة: فؤاد الزاهي، ط1، المغرب: دار توبقال.
- كيرزويل، أدبث (1985)، عصر البنيوية: من لغتي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: نجابر عصفور، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- لحميداني، حميد (1991)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، للمركز الثقافي العربي.
- لوكاتش، جورج (1948)، دراسات في الواقعية، ط2، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة: دمشق، 1972.
- ماضي، شكري عزيز (1997)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المجالي، جهاد (2008)، دراسات في الإبداع الفني - الإلهام والإبداع الشعري، عمان: دار الجنادرية للنشر.
- مجموعة من المؤلفين (1992)، طرائق تحليل السرد الأدبي، الدار البيضاء: منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- محمد، انتصار (2003)، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، سوريا.

- مرتاض، عبد الملك (1998) هي نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، رقم 240.
- المزغني، منصف (1986)، اغتيال عيش الكسبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قائمة، ط2، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع.
- مشوح، وليد، (2000) التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، مجلة ثقافات، (ع 3)، كلية الآداب: جامعة البحرين.
- مطر، محمد غيفي (1998)، الأعمال الشعرية، ط1، القاهرة: دار الشروق.
- مطر، محمد غيفي (1972)، كتاب الأرض والدم، بغداد: منشورات وزارة الإعلام العراقية.
- مفتاح، محمد (1992)، تحليل الخطاب الشعري، ط3، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- مفتاح، محمد (1996)، التشابه والاختلاف، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- المقالح، عبد العزيز (1977)، نبوان عبد العزيز المقالح، بيروت: دار العودة.
- المقالح، عبد العزيز (2007)، كتاب المدن، ط1، بيروت: دار الساقي.
- الملائكة، نازك (1981)، قضايا الشعر المعاصر، ط6، بيروت: دار العلم للملايين.
- المناصرة، عز الدين (2006)، الأعمال الشعرية، ط1، ج2، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- منصور، خيري (1987)، أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب، ج3، مادة (قص) بيروت: دار صادر، (د.ت).
- مهدي، سامي (1987)، سعادة عולם، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- مهدي، سامي(1994)، **الموجة الصاخبة: شعراء الستينات في العراق**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الموسى، خليل(1980)، **مفهوما للقصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر**، **مجلة الموقف الأدبي**، (عدد114) دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الموسى، خليل(1992)، **المكونات التراثية في بنية للقصيدة المعاصرة المتكاملة**، **مجلة المعرفة**، السنة الحادية والثلاثون (العدد 351)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.
- النجار، أحمد(1978)، **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي**، القاهرة: دار النهضة العربية.
- النجار، مصلح(2005)، **السراب والتبع: رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- وهبة، مجدي (1974)، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.
- ويليك، رينيه وولرين، أوستين (1932)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
- يوسف، سعدي (1988)، **الأعمال الشعرية**، ط3، ج1، بيروت: دار العودة.
- اليوسفي، محمد لطفي(1985)، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، تونس: دار سراس للنشر.
- يونس، علي(1985)، **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- يونس علي، محمد (2004)، **مدخل إلى اللسانيات**، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد.

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

Bibliotheca Alexandrina



1126264



9 789957 1326296



دار الحamed للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - ج. ب. 366 شارع 11941 الأردن
هاتف: 5231081 فاكس: 5235594
E-mail: dar_alhamed@hotmail.com
daralhamed@yahoo.com
www.daralhamed.net